



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

현대 회화의 평면성에 대한 확장적 탐구

- 그린버그와 들뢰즈의 이론을 중심으로 -

2019년 8월

서울대학교 대학원

미 학 과

전 은 선

현대 회화의 평면성에 대한 확장적 탐구

- 그린버그와 들뢰즈의 이론을 중심으로 -

지도교수 김 진 엽

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2019년 8월

서울대학교 대학원
미 학 과
전 은 선

전은선의 문학석사 학위논문을 인준함
2019년 6월

위 원 장 이 해 완 (인)

부위원장 정 수 경 (인)

위 원 김 진 엽 (인)

국문초록

본고는 현대 회화의 평면성을 확장적으로 탐구하여 평면성을 이해하는 대안적인 방식을 제시하는 것을 목표로 한다. 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)는 회화의 평면성에 주목한 대표적인 이론가로서, 평면성을 회화의 고유한 매체가 지닌 2차원성으로 이해하였다. 그러나 이러한 이해는 회화의 평면을 물질주의적 환원론에 입각하여 바라보는 것이므로, 결과적으로 회화의 평면성 또한 그 의미가 협소해질 수밖에 없었다. 이에 대해 본고는 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)의 존재론과 회화론을 참고하여 회화의 평면에 물질적 의미를 넘어서는 존재론적 의미를 부여하고, 이를 기반으로 회화의 평면성에 대한 새로운 이해를 시도할 것이다.

들뢰즈는 초월면과 대비되는 새로운 존재론적 장으로서 ‘내재면(plan d'immanence)’을 제시한다. 초월면이 수직적, 유기적, 정적인 속성을 지닌다면 내재면은 수평적, 비유기적, 역동적인 속성을 지니며, 이러한 내재면을 구성하는 것은 존재의 생성 원리로서의 힘이다. 들뢰즈에게 **감각**은 내재면에서 힘의 작용이 원인이 되어 발생하는 일종의 존재론적 사건이고, 이 **감각**을 시각적으로 구현하여 지속 가능하게 만드는 것이 바로 회화이다. 하나의 작품 속에서 **감각**은 물질적 재료가 이행함으로써 즉자적 존재로 세워지는데, 이러한 점에서 들뢰즈에게 회화의 평면은 단순한 2차원적 표면이 아니라 존재론적 사건이 기입될 장으로 거듭난다. 이때 재료가 **감각**으로 이행하는 데에 결정적인 역할을 하는 ‘다이아그램(Diagramme)’은 히스테리적 증상의 발현으로 인한 손의 우연성에 의존하므로, 재료의 **감각**으로의 이행 과정은 화가의 능동적 의식으로 온전히 귀속될 수 없다. 그러므로 **감각**으로 이행한 회화의 평면은 물질적 표면으로도 화가의 관념적 구상으로도 환원되지 않고 그 자체로 감각의 논리를 담지하는 존재론적 장이 된다.

회화의 평면에 존재론적 의미를 부여한 후 본고는 회화가 **감각**

을 구현하는 과정에서 공간적 평면성을 만들어내는 경우에 주목한다. 그리고 이 공간적 평면성이 내재면이라는 존재론적 장의 수평적이고 역동적인 양상과 상응한다는 점에 근거하여 회화의 평면성에 새로운 의미를 부여할 것이다. 들뢰즈에게서 다이어그램은 눈의 종속에서 해방된 손적인 힘에 의해 이끌리고, 그 결과 근대적 재현 회화의 3차원적 공간을 해체하는 기능을 한다. 들뢰즈가 보기에 재현 회화에서처럼 원근법을 통해 회화 공간이 전경과 후경으로 나뉘어 유기적으로 조직화되면, 그 깊이가 구별하는 것들 사이에 서술적이고 재현적인 결합 관계가 만들어진다는 것을 인정하는 것이다. 이는 곧 힘들의 관계로 이루어진 신체와 신체 사이의 무매개적이고 직접적인 만남이 아니라 이들 사이에 존재론적 거리나 간격이 부여된 만남을 전제하는 것이기도 하다. 그러므로 재현 회화의 3차원적 공간은 ‘눈’, 즉 주체의 합리적인 의식에 근거한 시각장과 관련되는 ‘홈 파인 공간(*espace strié*)’을 구현하는 것이다. 그러나 힘의 작용을 가시화하는 과정에서 다이어그램이 도입되고 작동되면, 주체의 합리적인 의식에 근거한 3차원적 공간이 구성될 수 없고, 그 대신 ‘손’, 즉 눈의 종속에서 해방된 우연하고도 자유로운 손적 행위와 관련되는 ‘매끈한 공간(*espace lisse*)’이 구현될 수 있다. 홈 파인 공간이 주체를 형성하는 초월면에 해당한다면, 매끈한 공간은 ‘이것임(*heccéité*)’에 의해 점유되는 내재면에 해당한다.

이러한 점에서 본고는 다이어그램이 힘의 유동적인 흐름으로 구성된 매끈한 공간을 구현할 수 있는 결정적인 계기가 된다고 평가한다. 현대 화가들은 재현의 회로를 끊어내고 힘을 포착하기 위해 다이어그램을 작동시켜 매끈한 공간을 구현함으로써, 감상자로 하여금 **감각**이 발생한 존재론적 장에 보다 가까이 다가갈 수 있도록 한다. 오로지 힘들의 흐름으로 가득 찬 매끈한 공간은 어떠한 정박도 한계도 윤곽도 중심도 없이 모든 것이 어떤 방향으로든 서로 연결될 수 있는 존재론적 공간이다. 회화에서 구현된 매끈한 공간은 원근법을 통해 화가와 그림, 그리고 감상자 사이에 깊이를 삼입하는 홈 파인 공간과 달리 이들 사이에 어떤 존재론적 거리나 간격도 부여하지 않는다.

이와 같은 논의를 통해 본고는 수평적이고 역동적인 내재면에서 **감각**이 발생하면, 이 **감각**을 경험한 화가가 이를 시각적으로 구현하는 과정에서 자신의 능동적 의식으로 온전히 파악될 수 없는 히스테리적 작업을 거치는 중에 나타난 것으로서 회화의 평면성을 이해한다. 존재론적 함의를 지니게 된 회화의 평면성은 그린버그에게서처럼 표면의 물질적 2차원성을 의미하는 매체 고유성으로서 미리 상정될 수 없으며, 존재의 생성과 변화를 가능하게 하는 힘을 포착하여 이를 **감각**으로 구현한 결과 나타나는 효과로서 이해될 수 있다. 그러나 현대 화가들이 낯설지만 강한 손적인 힘에 의해 인도되는 다이어그램을 통해 매끈한 공간을 구현할 수 있다고 해서 모두가 이에 성공하는 것은 아니다. 왜냐하면 이 문제는 다이어그램을 어떤 방식으로 다루었고 결과적으로 **감각**을 얼마나 성공적으로 구현했는가의 문제와 밀접하게 연관되어 있기 때문이다. 이러한 새로운 관점은 그린버그가 평면적이라고 여겼던 현대 회화들에 대해 재고하는 기회를 주고, 또 한편으로는 그가 매체의 본성을 거스르는 것으로 폄하했던 회화들을 재평가하는 기회를 준다.

몬드리안으로 대표되는 추상은 그린버그의 관점에서는 평면적이지만, 본고가 재구성한 평면성 담론에 따르면 결국 다시 홈 파인 공간에 복무하는 정주적인 공간이 되어 존재론적 장으로 복귀하도록 하지 못하므로 진정 평면적이라고 볼 수 없다. 폴록으로 대표되는 추상 표현주의는 매끈한 공간을 구현하였으므로 존재론적 장의 수평적이고 유동적인 양상을 보여주지만 역시 그 자체로 충분하지는 않다. 왜냐하면 들뢰즈의 관점에서 매끈한 공간은 홈 파인 공간과의 지속적인 상호작용 아래 존속할 수 있기 때문이다.

세잔, 베이컨으로 대표되는 채색주의는 색의 변조를 통해 **형상**을 도출해내지만 그 **형상**이 그림 속 다른 요소들과 동일한 평면 위에 놓이도록 하여 공간적으로 평평한 화면을 구성한다. 이들은 매끈한 공간을 구현하면서도 홈 파인 공간과의 관계 또한 놓치지 않는다. 왜냐하면 색의 변조 속에서 도출된 **형상**이 감상자의 유기적 신체를 탈지층화하여 ‘기관 없는 신체(corps sans organs)’의 차원으로 내려오도록 이끌면서도

완전히 소멸되지는 않도록 하는 최소한의 지층으로 작용하기 때문이다. 이러한 평면은 감상자로 하여금 눈의 보는 기능을 넘어서는 만지는 기능, 즉 ‘촉지적(haptique)’ 기능을 발견하도록 하고, 그리하여 궁극적으로는 시각, 촉각 등의 여러 감각 수준들이 공존하고 힘에 의해 마구 가로 질러지는 원초적인 상태이자 **감각**이 발생한 존재론적 장인 내재면으로 향하도록 한다. 그러므로 본고의 관점에서 회화의 평면성은 매체의 물질적 2차원성을 지시하는 것이 아니라 진정한 세계의 수평적이고도 역동적인 양상을 시각적으로 드러낸 것이라고 할 수 있다.

주요어 : 회화, 평면성, 그린버그, 들뢰즈, 내재면, 매끈한 공간

학 번 : 2017-25356

목 차

서론	1
I. 그린버그의 평면성 담론	5
1. 회화에서의 모더니즘과 매체 고유성으로서의 2차원적 평면성	5
2. 물질적 평면성의 한계와 구성적 평면성의 제한성	19
II. 들뢰즈의 존재론에서 평면과 회화의 의미	28
1. 존재의 장과 생성의 원리: 내재면(plan d'immanence)과 힘	28
1.1. 구조의 수평성: 일의성과 내재성을 통한 초월적 원리의 배제	28
1.2. 발생의 역동성: 기관 없는 신체를 통한 비유기적 생성	33
2. 힘의 포착으로서의 회화	42
2.1. 감각의 발생: 감각의 논리와 히스테리	43
2.2. 감각의 구현: 다이어그램	51
III. 평면성 담론의 재구성: 존재론적 수평성 · 역동성의 표명으로서의 평면성	60
1. 순수 시각적 평면성에 대한 재평가	62
2. 촉지적 평면성의 발견	68
2.1. 색의 변조를 통한 형상(Figure)의 도출	68
2.2. 부동성과 운동성의 공존: 리듬	72
2.3. 감각의 초월론적 실행: 근접 시각과 촉지적 기능	78

결론	89
참고문헌	92
도판	96
Abstract	100

서론

20세기 이후 회화의 가치를 수호하고자 했던 이들 중 가장 먼저 손꼽히는 사람은 아마도 그린버그(Clement Greenberg, 1909-1994)일 것이다. 그는 ‘평면성(flatness)’을 회화의 매체 고유성으로 규정하며 이를 필두로 회화의 가치를 지키고자 하였다. 이미 회화는 아주 오래 전부터 평면 위에 그려지는 예술이었지만, 재현의 패러다임 아래에서 회화 평면의 2차원성은 그 위에 구축된 환영적 3차원성에 의해 압도되어 왔다. 그러나 그린버그에 이르러 회화의 평면성은 환영에 복무하지 않고 그 자체의 2차원성을 그대로 드러냄으로써 회화의 가치를 담보하는, 회화의 환원 불가능한 본질로서 자리매김하게 되었다.¹⁾

그런데 그린버그를 향해 가장 많이 가해지는 비판은 그린버그가 평면성의 물질적 차원을 너무나 강조하였다는 점이다.²⁾ 그린버그는 ‘시각적 환영(optical illusion)’이라는 개념을 고안하여 구성적 평면성의 차원에서 불가피하게 생기는 공간감의 문제를 해결해보려고 했고, 그림으로써 회화가 한낱 사물과 구분되는 미적 가치를 지니게 되리라고 생각했지만, 그러한 노력들이 결국에는 물질적 평면성을 수호하는 일로 수렴되었다. 물질주의적 환

1) 본고에서 말하는 회화의 ‘평면’은 매체적 조건으로서 주어진 ‘물질적 평면(표면, surface)’과 그 위에 그려진 ‘구성적 평면(화면 또는 그림면, picture plane)’을 포괄하며, 기본적으로 전자의 의미로 사용하되 맥락에 따라 두 의미를 구분하여 쓸 것이다. 이에 따라 ‘평면성(flatness)’ 또한 물질적 평면의 차원에서 드러나는 ‘물질적 평면성’과 구성적 평면의 차원에서 드러나는 ‘구성적 평면성’을 포괄한다는 점과 맥락에 따라 두 의미를 구분하여 사용할 것임을 미리 일러둔다. 평면성에 대한 이러한 분류와 관련하여 조주연은 그린버그의 회화론에서 ‘물질적 평면성’과 ‘개념적 평면성’을 구분한 바 있다. (조주연, 「클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2002, p.167.) 그러나 본고는 들뢰즈의 회화론과 관련하여 ‘개념적 평면성’의 의미를 개념이 아닌 감각의 차원에서 재조명할 것이므로, 개념과 감각 모두의 차원에서 화가의 구성을 거쳤다는 의미를 함축할 수 있는 ‘구성적 평면성’으로 일컬을 것이다.

2) 대표적으로 프리드(Michael Fried)는 그린버그가 물질주의적 환원론에 입각하여 평면성이라는 본질을 찾으려 했고, 이러한 환원론의 결과는 텅 빈 캔버스로 나타날 수밖에 없었다고 평가한다. Michael Fried, “How Modernism Works: A Response to T. J. Clark”, *Critical Inquiry*, Vol.9, No.1, University of Chicago Press, 1982, p.221.

원의 결과 회화의 평면성의 의미는 매우 좁혀졌고, 그로 인해 평면 위에서 회화가 할 수 있는 것이 제한됨으로써 회화의 가능성 자체가 좁아졌다. 회화의 가치를 지키기 위해 만든 규정이 오히려 회화를 순수 추상으로 귀결시키며 양식의 소진을 낳은 것이다. 그린버그 스스로는 이렇게 하는 것이 회화의 자율성과 순수성을 획득하는 길이라며 이 상황을 긍정적으로 평가하였지만, 실상 다른 많은 이들은 그린버그가 물질주의적으로 이해한 평면성과 그로 인해 좁아진 평면 자체의 가능성을 이론적으로나 실천적으로나 크나큰 제약이자 한계로 여겼다.

그래서 그린버그의 평면성 이론을 비판하는 선행연구들은 대부분 그린버그에 의해 만들어진 제약을 극복하기 위한 노력으로서 아예 회화의 평면을 떠나 복합 매체로 이행하는 쪽을 가장 주된 흐름으로서 취해 왔다.³⁾ 평면성의 물질적 차원을 극대화함으로써 현실의 시공간으로 진출하고 작품의 의미가 외부와의 관계 속에서 발생하도록 한 미니멀리즘을 시작으로, 이후 미술가들은 회화의 평면을 벗어나 과정 미술, 퍼포먼스, 장소-특정적 미술 등 수많은 시도들로 나아갔다. 회화의 평면 위에서는 할 수 있는 것이 제약되어 있다고 생각했기 때문이다.⁴⁾

그러나 회화의 가능성을 신뢰하는 관점에서 볼 때, 그린버그의 편협한 이해가 회화의 평면을 무능한 조건으로 간주하도록 하는 오해를 야기했다고 하더라도, 회화의 평면을 벗어나서 복합 매체로 이행하는 것은 회화의 가능성을 현저하게 불신하는 것이다. 본고는 평면이 회화에만 고유한 조건은 아니더라도 여전히 회화의 불가분한 매체적 조건이자 회화의 표현 가능성과 가치를 담보해주는 매체적 조건이라고 간주한다. 그리고 이러한 매체적 조건의 2차원성을 드러내는 것처럼 보이는 평평한 회화들은 그린버그의 평면성 담론으로부터 벗어나 바라보더라도 분명한 의의를 지니고 있음에 주목한다.

그러므로 본고는 회화의 평면성 자체가 기각되어야 하는 것이 아니

3) 크라우스(Rosalind Krauss)는 그린버그의 모더니즘 이후 시각 예술의 매체가 분화 및 혼성의 형태를 띠게 되었다는 점을 지적한다. Rosalind Krauss, "Two Moments from the Post-Medium Condition", *October 116*, the MIT Press, 2006, p.58.

4) 미니멀리즘의 대표 작가들 중 한 명인 저드(Donald Judd)는 그린버그의 평면성 논리를 "[회화의] 평면 위에서는 그것만이 가능한 일만 할 수 있을 뿐"이라고 이해하며 회화를 단념하고 3차원 작업으로 선회하였다. 티에리 드 뒤브, 정현이 옮김, 『현대미술 다시 보기: 모노크롬과 텅 빈 캔버스』, 시각과 언어, 1995, p.32.

라 평면성에 대한 그린버그식의 이해, 즉 물질주의적 환원론에서 벗어나 새로운 방식으로 평면성을 이해하려는 시도가 필요하다고 생각한다. 그린버그가 평면성의 의미를 좁히고 나아가 평면의 가능성마저 축소시킨 것은 그가 평면성을 매체의 물질적 2차원성으로 환원시켜 이해한 데서 비롯된 문제이기 때문이다. 정작 매체의 물질적 평면성을 극대화한 미술들의 등장 앞에서 그린버그가 미적 가치의 문제로 옮겨간 것 자체가 평면성에 대한 그린버그의 이해가 잘못되었거나 어떤 모순을 지니고 있음을 입증한다.

이러한 문제의식 아래 본고는 회화의 평면 자체를 다시 바라봄으로써 평면성에 관한 대안적인 이해를 시도하고자 한다. 먼저 회화의 평면에 대한 이해를 그린버그의 방식이 아닌 다른 방식으로 전환하면, 복합 매체로 이행하지 않고 평면을 유지하면서도 회화가 훨씬 더 많은 표현 가능성을 획득하도록 할 수 있고, 이를 기반으로 회화의 평면성을 새롭게 이해할 길 또한 열릴 수 있다. 이렇게 회화의 평면에 대한 새로운 의미 부여를 바탕으로 회화의 평면성 담론을 재구성함에 있어 본고가 의미 있게 참조하려는 것은 들뢰즈(Gilles Deleuze, 1925-1995)의 존재론과 회화론이다.⁵⁾ 그러나 들뢰즈가 명시적으로 회화의 평면성에 대한 논의를 펼친 것은 아니기 때문에, 본

5) (1) 들뢰즈에 대한 국내 연구는 1990년대 초중반부터 시작하여 지금까지 활발히 이루어지고 있다. 본고가 들뢰즈의 개념을 이해하는 데 참고한 논문들은 참고문헌에 수록하였지만, 이러한 연구들이 본고의 연구 방향이나 주제와 같은 궤적을 그리는 것은 아니다. 들뢰즈의 회화론에 대한 기존의 연구들은 『감각의 논리(1981)』에서 들뢰즈가 제시하는 특유의 개념들을 그의 철학적 존재론 안에서 규명하는 데 주력하거나, 화가 베이컨에 대한 들뢰즈의 논의가 지니는 의의를 밝히는 것을 주제로 삼는 경우가 많았다.

(2) 그린버그에 대한 국내 연구는 평면성 논의를 중심으로 하는 그의 회화론을 다루면서 대부분 그 문제점을 진단하는 것을 목적으로 하였다. 그러나 그린버그의 이론이 지닌 한계를 극복하기 위해 들뢰즈의 이론을 참고하거나 그린버그와 들뢰즈의 연관성 아래 회화의 평면성을 구조적으로 이해하는 연구는 이루어지지 않았다. 본고는 들뢰즈의 존재론과 회화론을 참고하여 회화의 ‘평면성’에 대한 담론을 재구성함으로써, 들뢰즈의 이론이 그린버그의 이론과의 비교를 통해 실질적으로 미술사적 맥락 속에 놓일 수 있도록 할 것이다.

(3) 회화의 평면성에 대한 국외 선행연구로는 조슬릿(David Joselit)의 “Note on Surface: toward a genealogy of flatness(2000)”를 들 수 있다. 이 연구는 평면성에 대한 그린버그의 잘못된 이해를 비판하고 그에 대한 대안으로 평면성을 심리적, 시각적, 정치적인 요소가 복잡하게 얽혀있는 것으로서 이해한다. 그러나 이 연구는 사회학적인 관점에 중점을 두므로 본고가 도입하는 존재론적 관점과는 다른 시각을 견지한다고 할 수 있기에 직접적인 참고의 대상에서는 제외되었다.

고는 들뢰즈의 존재론과 회화론을 살펴보는 가운데 본고가 직접 회화의 평면성에 관한 대안적인 이해를 제안할 것이다.

이를 위해 본고는 우선 I 장에서 회화의 평면성에 대한 그린버그의 물질주의적 이해를 살펴보고, 그러한 이해가 회화의 평면 자체의 가능성을 야기함으로써 역설적으로 회화의 위기를 초래한 점을 살펴볼 것이다. 그린버그의 한계를 짚어본 후 II 장에서는 들뢰즈의 존재론과 그 연장선상에서 회화론을 살펴봄으로써, 존재론적 관점에서 회화의 평면에 새로운 의미를 부여할 것이다. 마지막으로 III 장에서는 새롭게 평가된 회화의 평면을 기반으로 현대 회화의 평면성 담론을 재구성해볼 것이다.

I. 그린버그의 평면성 담론

본 장에서는 현대 회화의 평면성 담론을 가장 주도적으로 이끌었던 그린버그의 이론을 확인하고 그 정당성을 평가할 것이다. 그린버그는 회화의 매체가 지닌 고유한 본성으로부터 회화의 환원 불가능한 본질을 규명한 후, 이 본질을 향해 나아간 역사로서 모더니즘 회화를 서술한다. 그의 이론이 지닌 영향력은 1960년대를 넘어가면서 눈에 띄게 쇠퇴하였지만, 동시대 까지도 회화의 평면성에 대해 논의할 경우에는 빠지지 않고 등장하며 자리를 지키고 있다. 그러므로 본 장을 통해 본고는 평면의 2차원성을 회화만의 고유한 매체적 본성으로 규명한 후 이를 중심으로 회화의 순수성과 자율성을 확보하고자 했던 그린버그의 논의를 따라가 볼 것이다. 그리고 회화의 평면성에 대한 그린버그의 이해가 지니는 의의와 한계를 짚어볼 것이다.

1. 회화에서의 모더니즘과 매체 고유성으로서의 2차원적 평면성

그린버그는 예술이 그 자신만의 순수하고 자율적인 영역을 지키기 위해서는 각 예술의 매체 고유성을 추구해야 한다고 생각했다. 그가 이러한 주장을 하게 된 데에는 자본주의와 전체주의라는 두 가지 큰 시대적 맥락이 주요 계기가 되었다. 우선 경제적 상황 변화 속 예술의 위치에 대한 그린버그의 생각을 살펴보도록 하자. 그린버그에게서 이 문제는 17-18세기까지 거슬러 올라간다. 그에 따르면, 이 시기에는 계몽주의의 영향으로 예술을 포함한 모든 사회 활동에 대해 보다 합리적인 정당화가 요구되었다.⁶⁾ 이에 따라 예술은 이제 이성주의와 과학적인 사고에 근거한 도시 문화 안에서, 이전에 맡았던 모든 고유한 임무들을 부인당하며 한낱 오락에 불과한 것이 되어 갔다.⁷⁾ 그린버그는 이러한 상황에서 예술이 스스로를 구제할 수 있는 길이란,

6) Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon(1940)", *The Collected Essays and Criticism*(이하 CEC로 약칭), Vol.1, p.24.

“다른 어떤 종류의 활동에서도 얻을 수 없고 오직 예술만이 제공할 수 있는 경험에 그 자체로 가치가 있다는 점을 증명하는 길뿐”⁸⁾이었다고 보았다. 그는 부르주아 사회가 침범할 수 없는 보헤미아(bohemia)로 이주하여 ‘예술을 위한 예술(art for art’s sake)’⁹⁾을 추구하며 독립성과 자율성을 보장받고자 한 예술가들을 ‘전위적’이라는 의미에서 ‘아방가르드(avant-garde)’¹⁰⁾라고 불렀다. 이때 보헤미아란 실존하는 공간이라기보다는 기계 생산이나 분업의 원리가 통하지 않는 자율적 세계이자, 분업화된 사회가 차단하는 인간적 소질의 총체적 함양을 가능하게 하는 유일한 공간으로서 예술의 영역을 뜻한다고 볼 수 있다.¹¹⁾ 그린버그의 관점에서 볼 때, 예술은 이 아방가르드 예술가들에 의해 자본주의가 침투할 수 없는 유일한 영역으로서 자신만의 고유성과 가치를 획득해 나가기 시작했고, 동시에 이는 그 자체로 부르주아 사회에 대한 저항의 태도가 되기도 했다.

예술의 고유성과 가치를 지키고자 했던 그린버그의 생각은 그가 살

7) *Ibid.*

8) Clement Greenberg, “Modernist Painting(1960)”, *CEC*, Vol.4, p.86.

9) 역사적으로 “예술을 위한 예술” 운동의 선구자로 꼽히는 이는 프랑스의 시인이자 소설가인 고티에(Théophile Gautier)이다. 고티에는 자신의 1835년 작 『모팽 양(Mademoiselle de Maupin)』 서문에서 아름다움을 완전히 무용한 것으로, 그리고 예술을 완전히 무상한 것으로 정의한다. 그는 “진정으로 아름다움 것들은 아무 데에도 쓸모가 없는 것들뿐이다. 유용한 것들은 모두 추하다. 왜냐하면 그것은 어떤 필요의 표현이기 때문이며, 게다가 인간의 필요라는 것들은 그 가련하고 허약한 본능처럼 역겹고 혐오스럽기 때문이다. 한 집안에서 가장 유용한 장소는 화장실이 아닌가”라고 말하며, 본질적으로 예술이란 모든 이해관계를 떠난 것이므로 어떤 실용적인 목적도 결부되어서는 안 된다고 주장하였다. 테오필 고티에, 권유현 옮김, 『모팽 양』, 열림원, 2006, p.41. 그린버그는 “예술을 위한 예술”을 이데올로기적 투쟁으로 오염된 사회로부터 물러나 예술의 순수한 가치를 지키려고 했던 시도로 평가하며 자신의 모더니즘 예술론의 토대로 삼는다. Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch(1939)”, *CEC*, Vol.1, p.7.

10) ‘아방가르드’라는 프랑스어 단어는 본래 중세에 쓰이던 전쟁 용어로서, 전쟁에서 본진에 앞서 나가는 전위 부대를 일컬었다. 그러다가 르네상스 시대에 이르러서는 정치학, 예술, 종교 등에서 자기 의식적으로 앞선 위치를 나타내는 데 쓰이며 비유적인 의미를 지니게 되었다. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987, p.97. 그린버그는 그 자신이 파악한 당시의 문화적 위기 상황에서, 기존의 관습에 안주한 채 ‘정체’되어 있는 ‘아카데미시즘’과 달리, 사회적 형식의 변화에 발맞추어 ‘진진’해나가는 새로운 세력으로서 ‘아방가르드’의 의미를 사용하였다. Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch(1939)”, *CEC*, Vol.1, pp.5-6.

11) 조주연, 『현대미술 강의』, 글항아리, 2017, p.50.

왔던 20세기 초의 정치적 상황 속에서 예술과 사회의 관계를 어떻게 설정할 것인가에 대한 그의 고민과도 겹쳐진다. 그린버그는 예술이 사회주의 혁명을 위해 봉사하기를 주창했던 스탈린(Joseph Stalin)의 전체주의에 반대하고, 예술이 제 기능을 수행하려면 반드시 외부의 규제로부터 자유로워야 한다는 트로츠키(Leon Trotsky)의 주장을 받아들였다.¹²⁾ 그는 아방가르드 예술이 외부적인 것으로부터 자유로운 상태에서, 상대적인 것이나 모순을 내포할 위험이 있는 주제나 내용은 회피하고 ‘절대적인 것’만을 표현하기 위해 노력했다고 평가한다.¹³⁾ 그린버그에게서 이 ‘절대적인 것’이란 각 예술들이 지니고 있는 과정들 혹은 규율들 자체였다. 그는 회화 또한 더 이상 사회 체제나 정치 이념이 작동하고 있는 세계를 그대로 모방하는 것이 아니라 그러한 세계를 모방하는 데 사용되어 왔던 과정들 혹은 규율들을 모방하기 시작했다고 보며 ‘추상(abstraction)’ 회화의 등장을 역사적으로 정당화한다.¹⁴⁾

그린버그가 직접 예로 들며 설명한 피카소(Pablo Picasso)의 회화와 레핀(Ilya Repin)의 회화 사이의 비교는 추상 회화의 그러한 특징을 잘 보여준다.¹⁵⁾ 그린버그에 따르면, 피카소의 추상 회화를 감상할 때 사람들은 그림의 형식적 속성들이 자아내는 인상을 자신의 내면 속에서 반성함으로써 그 인상들에 대한 반응을 그림 속에 투사하게 된다. 그러나 레핀의 사실주의 회화 같은 경우에는 감상자가 이런 반성의 과정을 거칠 필요 없이 이미 반성의 결과가 그림 속에 포함되어 있다. 그렇기에 사람들은 그림을 손쉽게 향유할 수 있지만 그만큼 수동적으로 수용할 수밖에 없다. 그린버그는 예술의 과정을 모방하는 추상 회화와 달리 이렇게 예술의 결과만을 모방하는 것을 아방가르드와 대비되는 의미에서 ‘키치(Kitsch)’라고 부른다. 그는 이러한 특성 때문에 키치에는 이데올로기적 선전을 주입시키기도 쉽고 그리하여 선동을 위해 쓰기도 쉽지만 아방가르드는 그러한 여지를 쉬이 드러내지 않는다고 주장한다.

그린버그는 이렇게 전체주의와 자본주의라는 사회·경제적 상황 속에서 회화를 포함한 예술이 자신만의 고유성과 가치를 찾아나간 방식을 ‘자기비판(self-criticism)’으로 정식화하였다.¹⁶⁾ 그린버그가 칸트로부터 빌려온

12) 김진엽, 「새로운 라오콘 속으로 - 그린버그의 미술비평에 대하여」, 『美學』, 제26권, 한국미학회, 1999, pp.5-7.

13) Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch(1939)”, *CEC*, Vol.1, pp.6-7.

14) *Ibid.*, p.7.

15) 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 정리한 것이다. *Ibid.*, pp.16-17.

자기비판의 핵심은 어떤 분야 그 자체를 비판하기 위해 그 분야의 특징적인 방법들을 사용하는 데에 있었다. 이는 그 분야를 전복하기 위해서가 아니라 그 자체의 능력 범위 안에서 그 분야를 보다 공고하게 지키기 위해서라는 것이 그린버그의 생각이었다. 그는 자기비판을 통해 예술 일반뿐만 아니라 각 예술의 권한 영역을 확고하게 보장받을 수 있다고 생각하였다. 이에 따라 각각의 예술은 자기비판을 통해 다른 예술과 공유하지 않는 자신만의 고유한 효과를 결정해야 했다.

그린버그는 이 과정에서 음악이 순수한 형식의 예술로서 그 효과가 오직 감각 기관에 의해서만 감지될 수 있다는 점에서, 각 예술이 순수성을 추구해나가는 데에 하나의 방법론을 제공했다고 평가한다.¹⁷⁾ 그 방법이란 각각의 예술들을 그것의 효과를 감지하는 감각 기관에 의해서만 정의함으로써 순수성을 획득할 수 있다는 것이었다. 물론 모든 예술에서 감각 기관과 매체의 본성이 일대일로 매칭되어 불가분의 관계를 맺는 것은 아니다. 그럼에도 그린버그는 모방적인 회화는 그 효과가 형식적 본성에 부수하여 일어나기 때문에 언어처럼 비시각적인 방법으로도 묘사 또는 전달될 수 있으나, 음악은 아무리 모방적이려고 할지라도 오로지 직접 귀로 소리를 들음으로써만 감지될 수 있다는 점에 주목하였다. 하지만 그는 회화도 음악처럼 형식적 본성에 보다 집중하다보면 오로지 회화의 효과를 감지하는 감각 능력, 즉 시각에 의해서만 정의될 수 있다고 보았다.

그린버그에게서 형식적 본성에 몰두한다는 것은 곧 각 예술의 물리적 매체(medium)로 돌아간다는 말과 같았으므로, 그는 예술이 물리적 매체와 그 매체의 효과를 감지하는 고유한 감각 능력을 순수하게 추구할 것을 주장하였다.¹⁸⁾ 이에 따라 모더니즘 예술들 각각은 다른 예술 매체에 의해 밀려왔다고 여겨질 수 있을 모든 효과를 제거함으로써 자신만의 환원 불가능한 본질을 향해 나아간 것으로 평가되었다. 그린버그는 이로써 얻은 순수

16) 그린버그가 논의한 모더니즘 예술의 ‘자기비판’에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. Clement Greenberg, “Modernist Painting(1960)”, *CEC*, Vol.4, p.85.

17) 그린버그가 논의한 모더니즘 예술의 자기비판 과정에서 음악이 미친 영향에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon(1940)”, *CEC*, Vol.1, pp.28-32.

18) *Ibid.*, p.32.

성은 각 예술의 독자성뿐만 아니라 질적 수준도 보장하게 될 것이라고 보았다.¹⁹⁾ 이와 같은 그린버그의 논의 아래 예술은 각각의 매체가 지닌 한계를 기꺼이 수용하여 그 매체 속에서 고립된 채 규정되었고 형식에 대한 탐구에 몰두하였다.

이러한 맥락에서 볼 때, 회화 또한 자기비판을 통해 자신에게만 고유한 매체적 본성과 그로부터 비롯되는 효과를 결정해야 했다. 회화의 매체적 본성들에는 평평한 표면, 지지체의 닫힌 형태 혹은 틀(frame)의 존재, 물감의 속성 등이 포함된다. 그러나 그린버그가 보기에 모더니즘 회화가 스스로를 비판하고 정의내리는 과정에서 가장 근본적이었던 것은 그림 표면의 ‘평면성(flatness)’에 대한 강조였다.²⁰⁾ 지지체의 닫힌 형태는 무대를 사용하는 연극과 같은 공연 예술과 공유되고 색채는 조각과도 공유되는 것이기 때문이다. 그린버그는 2차원적 평면성 하나만이 다른 어떤 예술과도 공유하지 않는 유일한 매체적 조건으로서 회화에서 독특하고 배타적인 것이라고 생각했다. 그가 보기에 모더니즘 화가들은 평면성과 이를 감지하는 감각인 시각을 추구하며 순수하게 시각적인 평면성을 향해 나아갔다. 그린버그는 이들의 그림에서는 표면에 무엇이 담겨 있는가를 알기 이전에 그것이 평평하다는 것을 먼저 알게 되었다는 점에 주목한다. 다시 말해, 모더니즘 회화에서는 무엇이 그려져 있는가를 보는 것이 아니라 그 자체를 하나의 그림으로서 먼저 보게 된 것이다. 그린버그는 모더니즘이 이러한 방법을 유일하고도 필수적인 방법으로 부과했고, 바로 여기서 자기비판이 성공을 거두었다고 평가한다.

평면성을 회화의 환원 불가능한 본질과도 같은 것으로 본 그린버그는 모더니즘 회화가 이 본질을 구현해나간 역사를 기술한다. 그가 보기에 평면성에 도달하기 위한 회화의 첫 과제는 오랫동안 회화를 오염시키고 있던 문학에서 벗어나는 일이었다. 왜냐하면 문학은 이데올로기 투쟁과 관련된 관념적인 주제들을 주입시키며 회화뿐만 아니라 다른 예술들을 오염시키고 있던 가장 지배적인 예술이었기 때문이다.²¹⁾ 그린버그가 보기에 특히 회화는

19) Clement Greenberg, “Modernist Painting(1960)”, *CEC*, Vol.4, p.86.

20) 그린버그가 평면성을 회화의 환원 불가능한 매체적 본성으로 간주한 직접적인 근거와 이러한 그의 주장이 의미하는 바에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. Clement Greenberg, “Modernist Painting(1960)”, *CEC*, Vol.4, p.87.

21) Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon(1940)”, *CEC*, Vol.1, p.28.

이러한 사태의 가장 큰 희생양이 되어 그 자체의 매체적 본성이 아니라 일화나 메시지에 크게 의존하고 있었다.²²⁾ 이런 이유로 그는 모더니즘 회화가 가장 우선적으로 문학적 주제와 결별하고자 했다는 점에 주목하였던 것이다. 그리고 그에게서 이러한 결별은 곧 문학적 주제를 담기 위해 외부 세계를 모방하던 일에서 벗어나는 일이기도 했다.²³⁾ 르네상스 이래로 회화는 모방을 위해 화면이 표면을 압도하여 표면의 물질적 2차원성을 부정하는 환영적 3차원성을 구축해왔다. 그린버그의 표현을 빌리자면, 화가는 마치 그림 뒤에 있는 벽을 파내어 움푹 들어간 상자형의 빈 굴의 환영을 만들고, 이 빈 굴 안에 3차원의 새로운 공간을 조직하였다.²⁴⁾ 이때 화가는 3차원 공간을 통일적으로 구축하기 위해 적합한 수단으로써 명암이나 음영 기법을 조각으로부터 빌려왔다. 그러나 조각이 산출하는 고유한 효과는 촉각에 호소하였으므로, 환영적 회화는 회화 고유의 매체에서 비롯되는 효과만을 추구하는 것이 아니라 조각으로부터 빌려온 촉각적 효과를 추구하는 것이었다.²⁵⁾ 이러한 회화 공간에서 감상자는 그림을 촉각적으로 느끼게 되고 마치 그림 속으로 들어갈 수 있을 것 같은 느낌을 받게 된다. 그린버그가 보기에, 3차원 공간과 그 속에 놓이는 대상들이 분리되어 감상되고 이러한 사실적인 환영을 창조하려는 노력에 의해 회화 표면의 물질적 평면성은 계속해서 간과되어왔다.²⁶⁾ 이런 이유로 그린버그는 회화가 문학에서 벗어나는 일은 곧 사실적인 모방에서 비롯되는 회화와 조각 간의 혼란 또한 제거하는 것을 의미한다고 보았다.²⁷⁾

그린버그의 논리를 따르다면, 회화는 이러한 과정을 통해 점차 매체의 본성을 자각하면서 화면을 평평하게 구축해나가기 시작했다. 평면성의 견지에서 조직된 회화 공간은 “대상과 분리된 것이 아니라 결합된 하나의 연속체”²⁸⁾로서 감상되었는데, 이는 배경과 형상의 구분이 모호해지기 시작했음을 의미한다. 화가는 그 속을 파내어 환영을 만들었던 빈 굴을 바깥으로 평면화시켰고, 이에 따라 회화 공간은 그 자체로 하나의 2차원적 대상이

22) *Ibid.*, p.29.

23) *Ibid.*, p.34.

24) Clement Greenberg, “The Crisis of The Easel Picture(1948)”, *CEC*, Vol.2, p.221.

25) Clement Greenberg, “Modernist Painting(1960)”, *CEC*, Vol.4, p.88.

26) Clement Greenberg, “Abstract and Representational(1954)”, *CEC*, Vol.3, p.190.

27) Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon(1940)”, *CEC*, Vol.1, p.34.

28) Clement Greenberg, “The Role of Nature in Modernist Painting(1949)”, *CEC*, Vol.3, p.272.

되어 침투성을 잃게 되었다. 그린버그는 매체의 순수성을 자각한 최초의 화가로서 쿠르베(Gustave Courbet)에 주목하였다.²⁹⁾ 그린버그에 따르면, 쿠르베는 정신의 도움 없이 눈으로 볼 수 있는 것만을 그림으로써 미술을 직접적인 감각 자료로 환원시켰을 뿐만 아니라 이러한 시각적 경험을 3차원이 아닌 2차원적으로 표현하였다.³⁰⁾ 이는 곧 그림이 문학적 주제로부터 벗어나 눈에 보이는 것만을 그림으로써 주제 면에서 객관성을 획득하게 되었음을 뜻했다. <The Calm Sea>(1869)[도판1]는 기본적으로 풍경을 소재로 한 회화지만 화면에서 어느 부분도 특별히 강조되거나 하지 않기 때문에 바다를 그렸다는 정보 외의 추가적인 서사보다는 전체적인 색감이 주는 인상이 먼저 두드러진다. 또한 무채색의 미세한 톤들 변화로 표현된 구름은 부분적인 명암 차이를 제외하고는 전체적으로 등가적인 인상을 준다. 뒤이어 그린버그가 최초의 모더니즘 화가로 평가하는 마네(Edouard Manet)는 그 위에 그림이 그려지는 평평한 표면을 솔직하게 드러내었다.³¹⁾ 그린버그가 분석한 바를 참고하자면, 마네는 빛과 어둠의 점진적인 단계들을 건너뛰고 검은색, 회색, 갈색 계열의 색채들을 갑작스레 병치시켜놓는다. 이로써 원래 3차원의 환영적 회화에서 명암 표현을 할 때 중립적인 역할을 하던 이들 색채가 자신의 권리를 솔직히 드러내도록 하여 회화 매체의 평면성 또한 두드러지게 된다.³²⁾ 그래서 그린버그는 마네가 재현적 주제를 그림 안에 포함시키면서도 즉시 그 주제를 근절시킬 수 있었다고 보았다.³³⁾

그린버그는 인상주의(Impressionism)가 쿠르베와 마네의 영향을 받아 평면성을 향한 모더니즘 회화의 발전 과정을 한 단계 진척시킨 것으로

29) Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon(1940)", *CEC*, Vol.1, p.29.

30) 그린버그에 따르면, "쿠르베는 모든 것을 물질로 보았고, 사람마저도 자연 속 하나의 대상으로 다루었다. [...] 그는 자연의 물질성뿐만 아니라 그림 자체의 물성도 강조했다. 특히 그는 바다를 그린 풍경화에서 순수하고 솔직한 색채에 몰두했고, 전통적인 명암법이나 톤의 균일함에는 크게 의존하지 않았다. 그의 이러한 노력은 3차원의 환영을 끌어들이려 생각되기도 하지만, 그림 자체를 물질로 감지하도록 하려는 그의 노력은 미묘하게 3차원 환영을 피해간다. 쿠르베의 그림에서 양감이 생생히 느껴지는 것은 사실이지만, 쿠르베는 그만큼 아니 그보다 더 물질 자체를 감지 가능하도록 한다. 그래서 바다를 그린 그의 풍경화에서 배경은 앞으로 당겨져 나와 질감을 명백히 드러낸다." Clement Greenberg, "Review of an Exhibition of Gustave Courbet(1949)", *CEC*, Vol.1, pp.276-277.

31) Clement Greenberg, "Modernist Painting(1960)", *CEC*, Vol.4, p.86.

32) Clement Greenberg, "Manet in Philadelphia(1967)", *CEC*, Vol.4, pp.240-244.

33) Clement Greenberg, "Modernist Painting(1960)", *CEC*, Vol.4, p.86.

평가한다.³⁴⁾ 인상주의에 이르러 화가들은 색채 터치에 집중하여 그림 속 공간과 대상 사이의 구분을 더욱 모호하게 만들기 시작했다. 인상주의는 시각 자료를 곧 색채라고 보았기 때문에 시각 예술인 회화에 본질적으로 고유한 것 또한 색채로 간주했다. 이들은 쿠르베처럼 시각적 경험을 2차원적으로 해석하여 색채를 3차원의 환영이 아닌 2차원적 평면성 속에서 드러내었다. 또한 이들은 마네처럼 흑백 대비를 통한 명암법을 지양하고 오로지 색채의 변주를 통해서만 대상을 파악하려 했다. 이를 위해 인상주의 화가들은 물감을 팔레트 위에서 섞지 않고 캔버스 위에 직접 병렬시키는 분할 색채 기법을 사용했는데, 그린버그가 보기에 이러한 작업은 원근법에 기초하여 3차원의 공간감과 극적인 효과를 만들어내던 재현 회화의 원리를 공격하는 것이었다.³⁵⁾ 분할 색채는 그림 전체에 걸쳐 똑같이 작용하여 그림의 모든 부분이 종류와 강세 면에서 동일한 터치로 다루어졌기 때문이다. 그린버그에 따르면, 인상주의 화가들이 균일하고 오밀조밀한 색채 터치들로 표면을 구성하고 대비를 불분명하게 만든 결과, 형상들 사이의 개별성은 녹아버리게 되었고 표면은 전체적으로 고르게 강조되기 때문에 뻑뻑한 느낌을 주었으며, 전반적으로 재현 회화에서보다 침투성이 훨씬 낮아졌다.³⁶⁾

그린버그는 이후 세잔(Paul Cézanne)이 대상을 평평한 표면에 평행하게 맞추기 위해 형상을 분해하기 시작했다고 평가하며, 그의 회화 역시 평면성의 관점에서 평가한다.³⁷⁾ <Mont Sainte-Victoire>(1904)[도판2]에서 세잔은 네모진 붓 터치들을 화면 전체에 걸쳐 사용하는데, 이 붓 터치들은 녹색, 갈색, 무채색 계열로 거칠게 칠해져 나무, 땅과 산, 하늘을 표현하는데 사용된다. 그러나 각각의 형상이나 질감을 묘사하는 데 적합한 붓 터치들을 세밀히 분류하지 않고 화면 전반에 걸쳐 사용한 방식은 붓 터치들이

34) *Ibid.*, pp.86-87.

35) Clement Greenberg, "The Crisis of The Easel Picture(1948)", *CEC*, Vol.2, p.222.

36) Clement Greenberg, "The Role of Nature in Modernist Painting(1949)", *CEC*, Vol.2, pp.274.

37) Clement Greenberg, "Modernist Painting(1960)", *CEC*, Vol.4, p.87. 그린버그에 따르면, 세잔은 인상주의에서 드러나는 [선에서] 해방된 색채와 옛 거장들의 견고함을 합치려고 했다. 그래서 세잔의 그림은 한편으로는 인상주의 그림보다 깊이감과 양감이 더 느껴지지만, 다른 한편으로는 뚜렷하고 통일된 붓 터치가 캔버스의 물리적 표면에 집중시켜 훨씬 더 평면적으로 보인다. Clement Greenberg, "Cézanne, Gateway to Contemporary Painting(1952)", *CEC*, Vol.3, pp.113-115.

연속적으로 병렬되면서 표면의 평면성을 부각시킨다. 이렇게 세잔은 회화 매체가 고유하게 지니는 물리적 속성들에 더욱 충실하게 다가갔다고 간주된다.

그러나 그린버그는 재현 회화의 전통적인 구성 원리들을 근본적으로 위반하려는 시도는 후기의 모네(Claude Monet)에 와서야 이루어졌다고 본다. 왜냐하면 인상주의나 세잔의 그림이 아무리 알아진다 해도 형상들이 명암의 견지에서는 충분히 구별되었기 때문이다.³⁸⁾ <The Garden Pond at Giverny>(1920)[도판3]와 같은 후기 모네의 회화는 눈에 띄는 변화 없이 캔버스 표면의 한 쪽 끝에서 다른 쪽 끝까지 매우 유사하거나 동일한 요소들이 한 데 밀착되어 되풀이된다. 그린버그에 따르면, 이렇게 하나의 표면에 의존하는 탈중심적(all-over) 그림은 경계 너머로도 한없이 반복될 수 있는 벽지 패턴에서 보는 것과 같은 장식에 가까워져서, 극적인 효과에 장식적 효과를 종속시켰던 이젤 회화의 개념을 모호하게 만들었다.³⁹⁾

그린버그가 보기에 입체주의(Cubism)는 후기의 모네에서 한 걸음 더 나아가 평면성의 구현을 향한 모더니즘 회화의 발전 과정에서 매우 중요한 거점을 이룬다. 그는 평면성의 견지에서 입체주의 회화를 다음과 같이 분석한다.

“사실적인 회화 공간과 더불어 대상 또한 파괴된 것은 입체주의라는 희한한 것에 의해서였다. 입체주의 화가가 색채를 제거한 것은 의식적으로든 무의식적으로든 그가 입체감과 깊이를 만들어내는 아카데미의 기법들, 즉 보통 말하는 상식적 의미의 색채라는 단어와는 거의 관련이 없는 음영과 원근법을 파괴하려는 목적으로 바로 그 기법들을 패러디하고 있었기 때문이다. 입체주의 화가는 이 동일한 기법들을 캔버스를 조금씩 뒤로 물러나는 수많은 면들로 나누는 데 사용하였는데, 그 면들은 무한한 깊이 속으로 들어가 희미해지는 것 같으면서도 캔버스의 표면으로 되돌아가기를 고집하는 것 같기도 하다. 마지막 단계의 입체주의 회화를 볼 때 우리는 3차원적 회화 공간의 탄생과 소멸을 동시에 목격한다.”⁴⁰⁾

38) Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of Claude Monet(1945)”, *CEC*, Vol.2, pp.20-23.

39) Clement Greenberg, “The Crisis of The Easel Picture(1948)”, *CEC*, Vol.2, pp.224-225.

40) Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon(1940)”, *CEC*, Vol.1, p.35.

이러한 분석을 통해 그린버그는 입체주의에 이르러 형상들이 파편화되어 배경 속으로 들어가면서 배경 또한 파괴된 점에 주목하였다. 우선 세잔의 영향을 받은 초기 분석적(analytical) 입체주의는 여러 시점에서 바라본 대상의 모습을 동일한 평면 위에 보여주기 위해 형상을 여러 개의 작은 면들로 잘게 부수었다. 예컨대 피카소의 <Guitar Player>(1910)[도판4]에서는 얼핏 알아볼 수 있는 대상의 모습을 그리지만 대상을 표면에 맞추는 과정에서 형상을 깨트렸기 때문에 대상의 윤곽은 유지되지 못한다. 형상이 깨지고 납작해지면서 뒤로 물러나는 반면, 형상을 둘러싸고 있던 깊은 배경은 형상과 맞물리며 위로 올라오게 되면서 화면 전체가 평면화되었다. 이로써 표면과 화면이 서로 맞물려 이음매 하나 없니 펼쳐지는 단 하나의 평면이 되어 감상자가 눈으로 볼 수 있는 범위와 말 그대로 일치하게 되었으므로, 감상자는 더 이상 표면 자체를 뚫고 들어가 표면이 아닌 어떤 다른 것을 보지 않았다. 그린버그에게 이는 곧 하나의 통일적이고도 완전한 전체로서 드러나는 시각적 연속체가 그 속으로 들어가는 상상을 하게 만드는 재현 회화의 촉각적 연속체를 대신하게 되었음을 의미했다.⁴¹⁾ 종합적(synthetic) 입체주의에 이르러서는 피카소의 <Violin>(1912)[도판5]와 같은 콜라주에서 볼 수 있듯이, 표면에 정면으로 붙은 종이가 그 얇은 깊이를 증언하면서 평면성을 부각시켰다. 비슷한 모양으로 잘라낸 신문지가 하나는 형상의 일부로 기능하고 다른 하나는 배경의 일부로서 기능한다는 점은 그림 속 조형 요소들이 화면 안에서의 위치 혹은 다른 요소들과의 관계에 따라 발생한다는 점을 드러낸다. 이는 곧 회화가 외부 세계와 완전히 단절되어 자기 완결적인 대상이 되었음을 증명한다.⁴²⁾

회화의 환원 불가능한 본질인 평면성을 향한 자기비판의 과업은 입체주의에 이르러 그 이전의 어떤 회화보다 더 평면적인 회화로 해결되는 듯했다. 그러나 분석적 입체주의에서는 평면들이 분할되고 색채는 억제되어 회화성과 비회화성이 공존하게 되었다. 이후 종합적 입체주의는 선명한 윤곽선과 폐쇄적이고 규칙적인 형태를 통해 평면성을 보존해나가지만 색채가 기하학적 형태에 갇히면서 회화성을 억누르는 경향을 보였다. 유럽의 이러

41) Clement Greenberg, "The Role of Nature in Modernist Painting(1949)", *CEC*, Vol.2, p.274.

42) 조주연, 『현대미술 강의』, 글항아리, 2017, p.34.

한 종합적 입체주의는 2차 세계대전 이후 미국의 미술가들에게 추상 회화의 규범으로서 전해졌다. 그린버그는 이 시기 미국 미술가들이 유럽의 추상 회화를 현대 미술의 유일한 탈출구로 여기고, 종합적 입체주의의 규범이나 지향성을 맹목적으로 수용해버린 결과를 지적한다.⁴³⁾ 이 규범들 덕분에 초기에는 훌륭한 추상 회화들이 다수 제작될 수 있었지만, 1930년대 말쯤에는 이 규범들이 지향점을 넘어서서 회화의 양식을 하나의 길로 결정짓는 속박과 제한의 주범이 되어 회화의 생명력과 추진력을 앗아갔다는 것이다. 그러던 중 1943년과 1944년에 각각 개최된 폴록(Jackson Pollock), 호프만(Hans Hofmann)의 첫 개인전에서 이러한 곤경이 타개될 돌파구를 발견하였다.⁴⁴⁾

그린버그는 이들이 선보인 추상 표현주의(Abstract Expressionism)의 주된 특징을 회화성으로 보았다. 이때 회화성이란 얼룩지고 뒤섞인 덩어리들, 물감의 고르지 않은 채도와 밀도, 드러나 있는 붓 자국 등을 특징으로 한다. 즉 뵐플린(Heinrich Wölfflin)이 16세기 르네상스 미술로부터 이끌어낸 ‘선적인(linear) 것’이라는 개념과 반대로, 17세기 바로크 미술에서 도출해낸 ‘회화적인(malerische) 것’이라는 개념을 정의하던 특징들을 뜻한다.⁴⁵⁾ 이렇듯 추상 표현주의가 회화적인 특징들을 지닌다면 그 이유는 종합적 입체주의가 보인 문제점들, 대표적으로는 엄격하게 닫히고 폐쇄적인 형태들로 인해 회화성을 약화시켰던 문제점을 개선하고자 했기 때문이다. 그렇다면 종합적 입체주의는 회화적인 것과는 반대되는 특징들, 즉 ‘선적인 것’을 의미하는 특징들로 규정될 수 있을 것이다. 이처럼 그린버그는 추상 회화 안에

43) Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism(1962)”, *CEC*, Vol.4, p.123.

44) *Ibid.*

45) Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism(1962)”, *CEC*, Vol.4, p.128. 이때 ‘회화성’과 ‘비회화성’이라는 것은 뵐플린이 제시한 ‘회화적인 것’과 ‘선적인 것’의 구분을 따른다고 볼 수 있다. 뵐플린에 따르면, 조형적 표상의 형식과 관련하여 가장 근원적인 개념들이 있고, 16세기 미술과 17세기 미술의 서로 구별되는 특징들을 각각 대표하는 것들로서 이 개념들을 다섯 가지 쌍으로 요약할 수 있다. “선적인 것-회화적인 것, 평면적인 것-깊이감이 느껴지는 것, 폐쇄된 형태-개방적 형태, 다원적 통일성-단일적 통일성, 절대적 명료성-상대적 명료성”이 그것이다. 이 중 선적인 것-회화적인 것 각각의 특징을 살펴보자면, 선적인 것은 뚜렷이 구분되는 인상을 주고 정적이며 윤곽선이 명료하지만, 회화적인 것은 부유하는 듯하고 역동적이며 윤곽선이 강조되지 않는다. 뵐플린이 설정한 다섯 가지 개념쌍에 따른 양식의 변화는 시간에 따라 회화가 발전하는 과정에서 나선형으로 순환된다. 이에 대해서는 하인리히 뵐플린, 박지형 옮김, 『미술사의 기초 개념』, 시공사, 2009, pp.39-41과 pp.326-329를 참고하길 바란다.

서도 선적인 것과 회화적인 것을 각각 하나의 단계로 구분함으로써, 모더니즘 회화의 질적 발전이 입체주의에서 끝나지 않고 새로운 방향을 향해 나아갈 동력을 제시하고자 했다.

그러므로 그린버그에게는 종합적 입체주의에서 회화성을 억압했던 것이 이후 추상 회화의 회화적 단계인 추상 표현주의가 등장할 필연성을 제공하는 격이었다. 그에게 추상 표현주의는 여전히 종합적 입체주의의 어휘를 사용하는 가운데 그 엄격함이 야기한 비회화성에 대해 회화적 반동을 일으켰던 것으로 평가된다.⁴⁶⁾ 공통적으로 추상 표현주의 화가들은 종합적 입체주의가 집착해왔던 선명한 윤곽선이나 폐쇄적인 형태를 거부하고 회화성을 강조함으로써 그 한계를 넘어서고자 했다. <Autumn Rhythm: Number 30>(1950)[도판6] 같은 일련의 작품들에서 폴록은 드립페인팅에 의한 얽히고설킨 선들을 통해 대상의 윤곽선을 묘사해내려는 드로잉의 목표를 좌절시키고, 기하학적이고 폐쇄적인 종합적 입체주의에 비해 자유로움과 개방성을 드러낸다. 그린버그의 관점에서 이들 추상 표현주의는 회화성에 도달함으로써 추상 회화의 회화적 단계를 달성할 수 있었다.

그러나 다른 한편으로 그린버그는 이러한 회화적 추상이 선적 추상인 종합적 입체주의보다 평면성 면에서 덜 엄격한 경향이 있었고, 환영에 대한 욕구를 은연중에 좀 더 많이 포함하고 있다는 점을 인정했다.⁴⁷⁾ 뵐플린도 이미 설명했듯이 회화적인 것은 환영을 위한 수단으로 주로 사용되었기 때문이다.⁴⁸⁾ 회화적인 것을 표현하는 과정에서 나타난 물감의 고르지 않은 채도 또는 끊어지거나 희미한 윤곽선은 즉각적으로 깊고 축각적인 공간을 환기시켰다. 이러한 점에서 회화적 추상은 평면성의 전개라는 양식의 발전의 견지에서는 퇴보적으로 보인다. 그러나 그린버그는 이러한 양식적 퇴행이야말로 당시로서는 질적 측면에서 앞으로 나아갈 수 있는 거의 유일한 방법이었다고 보았다.⁴⁹⁾

1950년대가 지나가면서 추상 표현주의 회화의 상당수에는 회화성이 원래 내포하고 있던 환영을 향한 단순한 욕구를 넘어, 실제로 3차원 공간의 환영과 형상이 그림 속에 나타나기 시작했다. 그린버그는 드 쿠닝(Willem

46) Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism(1962)", CEC, Vol.4, p.124.

47) *Ibid.*, p.125.

48) 하인리히 뵐플린, *op. cit.*, pp.51-52.

49) Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism(1962)", CEC, Vol.4, p.124.

de Kooning)의 <Woman>(1952-55)[도판7] 연작에서 물감을 마구 문지르고 휘갈겨 씌으로써 산출된 불균등한 밀도가 근대적 재현 회화에서의 음영법과 유사하게 명암의 단계적 변화를 만들어냈다고 평가한다.⁵⁰⁾ 이렇게 명암 처리된 물감은 환영에 이바지하지만 명암의 단계적 변화가 급격하게 병치되기 때문에 실제로는 재현 회화에서처럼 3차원의 깊은 공간을 만들어내지는 못하고 결국 추상에 이바지하는 모순적인 결과를 낳았다는 것이다.⁵¹⁾

모더니즘 회화의 발전 과정을 논의하는 그린버그에게 회화적 추상에서 나타난 환영은 재현 회화와는 분명 다른 목적을 지닌 것으로서, 구상적인 것으로의 퇴행을 보여주는 것이 아니어야 했다. 그래서 이를 두고 그린버그는 추상적인 목적을 가지고 있으면서도 계속해서 재현적인 목적을 암시하는 묘사적인 회화성이라는 의미에서 ‘정처 없는 재현(homeless representation)’이라고 불렀다.⁵²⁾ 평면성의 견지에서만 바라본다면 입체주의가 평면성을 가장 잘 구현하였다고 볼 수 있지만, 그린버그는 회화가 색채를 사용하는 한 불가피하게 발생하는 공간감 또는 환영의 문제 또한 평면성의 문제로 끌어들여 함께 해결하고자 했다. 그래서 회화적 추상에서 나타나는 형상이 비록 평면성을 다소 저해하는 경향을 보이더라도 이는 구상적인 것으로의 퇴행이 아니라 추상적인 것을 향한 발전 과정 속에 편입되어 더 나은 발전을 향한 발판으로 해석될 수 있었다.

그린버그는 회화적 추상이 매너리즘으로 빠져들면서 나타난 문제점을 색채의 축소와 개방성의 상실로 요약했다.⁵³⁾ 색채의 축소란 색채가 형상이나 윤곽에 갇혀 그 자체로 드러나지 못한다는 의미에서 색채의 순수함 또는 충만함과 대비된다. 그리고 개방성의 상실이란 지나치게 기하학적인 선들로 인해 화면이 뻣뻣하게 구성되어 답답해 보인다는 의미이다. 추상 표현주의의 회화성은 종합적 입체주의가 도달한 비회화성, 즉 선적이고 기하학적인 형태와 구성에 대한 혁명이었지만, 이내 회화적인 것에 인접해 있던 환영에의 욕구로 이끌려가 결국에는 축약적인 공간과 정처 없는 재현에 빠져들으로써 회화의 평면성을 저해하게 되었다. 그렇다면 그린버그가 볼 때 이제 추상 표현주의 이후의 회화가 나아갈 방향은 추상 표현주의의 회화성,

50) *Ibid.*, p.127.

51) *Ibid.*

52) *Ibid.*, p.126.

53) *Ibid.*, p.129.

정확히는 그 회화성이 야기한 정체 상태에 대한 혁명이 되어야 했다. 이러한 시도를 그린버그는 스틸(Clyfford Still), 뉴먼(Barnett Newman), 로스코(Mark Rothko)에게서 발견했고, 이 색면 추상(Color-field Painting) 화가들이 추상 표현주의와 관련된 회화성을 단념하고 색채와 개방성을 통해 평면적이면서도 회화적인 그림을 구현했다고 평가한다.⁵⁴⁾

‘색면(color-field)’이란 캔버스 전체에 물감을 넓게 펴 발라 단순히 물감이 칠해지는 표면이 화면을 구성하는 물감 안료와 일체화된 상태를 일컫는다. 그린버그가 보기에 이들의 그림에서 나타난 색채에 의해 열린 공간은 회화성 자체가 촉발하는 공간의 환영은 피할 수 없지만, 그러한 공간의 환영을 순수하게 시각적인 방식으로 유지함으로써 촉각적인 단계로까지는 나아가지 못하게 하며 하나의 돌파구를 마련했다.⁵⁵⁾ 예컨대 로스코는 <No.46 (Black, Ochre, Red Over Red)>(1957)[도판8]에서 구름처럼 윤곽이 모호한 사각에 가까운 색면들을 세로로 배열하여 색채들 사이의 미묘한 조화를 드러내고, 모든 분할된 선들은 색면들이 만나는 떨림 안으로 희미하게 사라지거나 혼합되게 한다. 붉은빛 색채가 화면 전체에 넓게 펴 발려 있고 그 위에는 너비는 동일하지만 높이는 상이한 세 개의 사각형들이 있다. 모서리가 둥근 이 사각형들은 기하학적 도형을 연상시키지 않고 오히려 선적인 요소 없이 색만으로 모든 윤곽과 형태를 대신한 듯이 색채에 의존하는 모습을 보인다. 본래 맨 위의 사각형은 밝은 붉은색, 중간은 흰색, 그리고 맨 아래의 사각형은 검은색으로 그려졌지만 배경의 붉은색 물감과 만나 번지고 서로 스며들며 여운을 자아낸다. 이렇게 색들이 상호 침투한 결과 이들 사각형은 배경의 붉은색을 향해 나아가거나 열려 있는 느낌을 준다. 그럼에도 사각형들의 본래 색들은 사각형들마다 차이가 나기 때문에 고유의 색을 지니고 있다는 점에서 다소간의 명료함은 지니고 있다.

이로 보아 그린버그의 관점에서 색면 추상은 추상 표현주의에 색채감과 개방성을 부여함으로써 회화적인 것과 비회화적인 것, 즉 선적인 것의 변증법적 종합을 이룬 명료하면서도 개방적인 추상 회화였다고 볼 수 있다.⁵⁶⁾ 자기비판 발전 과정으로 말하자면 색면 추상은 추상 회화의 선적인

54) *Ibid.*

55) *Ibid.*, p.131.

56) 김진엽, *op. cit.*, pp.17-19.

단계인 종합적 입체주의의 단점인 답답함을 개선하여 개방성을 성취하고, 추상 회화의 회화적 단계인 추상 표현주의의 단점인 어수선했음을 개선하여 명료함을 성취한 것이다.

2. 물질적 평면성의 한계와 구성적 평면성의 제한성

평면성을 향한 회화의 자기비판 과정을 살펴본 바, 그린버그는 기본적으로 매체 표면의 2차원성이라는 물질적 의미에 중점을 두어 회화의 평면성을 이해하였다. 그러나 후기에 이르러 물질적 평면성을 극대화한 새로운 미술들이 등장했고, 그린버그는 가상의 경우 아무런 회화적 작업을 가하지 않은 텅 빈 캔버스조차 하나의 그림으로 인정해야 하는 상황에 이르렀다. 프리드의 말마따나 그린버그는 물질주의적 환원론에 입각하여 회화의 본질을 찾으려 했고, 이러한 환원론의 결과는 텅 빈 캔버스로 나타날 수밖에 없었던 것이다.⁵⁷⁾ 그런데 이 지점에서 드러나는 것은 평면성의 물질적 의미만큼이나 그 평면성이 미적 가치라는 매우 관념적인 어떤 것을 보유했는지의 여부가 그린버그에게 중요하게 작용하고 있었다는 점이다. 그린버그가 그렇게도 중요시한 물질적 평면성을 극대화한 미니멀리즘 회화들은 정작 그에게서 작품보다는 하나의 사물에 가까웠고, 설령 작품으로 인정하더라도 ‘좋은’ 작품이 되지는 못하였기 때문이다.⁵⁸⁾

이러한 점에서 본고는 물질주의적 환원론에 입각하여 회화의 평면성을 이해한 그린버그의 논의가 어떤 한계를 지니는지 살펴볼 것이다. 그린버그에게서 평면성 개념이 그리 단순하지 않다는 점은 이미 많은 연구들에 의해서 뒷받침되어 왔다.⁵⁹⁾ 우선 그가 회화의 여러 속성들 중에서도 평면성

57) Michael Fried, *op. cit.*, p.220.

58) 그린버그는 자신의 논의 아래 회화의 평면 위에서 할 수 있는 가능성을 극한까지 밀고 나아간 스텔라(Frank Stella)의 떠무늬 그림을 보고 “그럴듯하긴 하지만 좋은 작품이 되기에는 충분하지 않다”고 판단했다. 이는 곧 그린버그에게 좋은 작품이란 ‘평면성’ 이외에 또 다른 점이 필요하다는 말이 된다. 티에리 드 뒤브, *op. cit.*, p.29.

59) 평면성에 대한 그린버그의 이해와 관련하여, 크라우더(Paul Crowther)는 ‘평면성’과 ‘평면성에 대한 화가의 구상’을 구분하고, 조주연은 ‘물질적 평면성’과 ‘개념적 평면성’을 구분한다. 이와 같은 구분은 본고가 미리 일러둔 것처럼 평면성의

에 주목하게 된 데에 결정적으로 영향을 미친 것은 호프만의 강연이었다.⁶⁰⁾ 호프만은 초기 입체주의의 회화 공간에서 보이는 것처럼, 구성적 평면성의 차원에서 서로 밀고 당기는 화면들의 관계를 염두에 두었다. 그에 따르면, ‘평평한 표면(flat surface)’은 그 자체로 화가에게 주어지는 것이지만, 화가는 그 위에 형태를 그려 넣음으로써 표면 위에 화면들 사이의 긴장을 창조해낸다. 그리고 이러한 긴장은 전통 회화에서 사용되던 원근법과 대비되는 새로운 의미의 깊이를 만들어낸다는 것이 호프만의 핵심적인 주장이었다. 호프만은 무의미한 평평한 표면과 달리 평면성은 삶에 대한 최고의 경험으로서, 무한한 깊이에서부터 표면에 이르기까지 궁극적으로 2차원성을 복원하는 것이라고 주장했다. 그는 이렇게 2차원성을 복원하는 일을 매체와의 투쟁과 연관시켰고, 화가에게 그 자체로 주어지는 평평한 표면이라는 매체의 본성이 창작의 기초가 된다는 점을 강조했다.

그런데 그린버그는 호프만의 이러한 논의를 섬세하게 결을 나누지 않은 채 ‘평면성(flatness)’이라는 단일한 개념으로 수용했다.⁶¹⁾ 그러나 표면과 화면 사이의 미묘한 차이와 긴장은 그린버그에게서 물질적 평면성과 구성적 평면성으로 양분되어 계속해서 작용하게 된다. 그린버그가 자신의 모더니즘을 확립하기 위해 강조했던 것은 회화 매체의 본질적 속성으로서의 물질적 평면성이었다. 중기까지의 그린버그에게서는 평면성의 두 차원이 엄격하게 구분되거나 의식되지 않았고, 두 차원이 애매하게 공존하는 채로 물

물질적 차원과 구성적 차원을 나누어 보고자 한 것과 다름없다. 이들은 공통적으로 그린버그가 평면성의 두 차원 사이의 긴장을 직면한 지점에서 구성적 차원을 극대화하는 방향으로 옮겨가며 스스로 물질적 형식주의의 와해를 초래했다고 평가한다. 이에 대해서는 Paul Crowther, “Greenberg’s Kant and the Problem of Modernist Painting”, *British Journal of Aesthetics*, Vol.25, No.4, 1985, pp.319-324와 조주연, 「클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2002, pp.171-180을 참고하길 바란다.

60) 그린버그가 호프만에게서 받은 영향은 그린버그 자신이 수차례에 걸쳐 매우 직접적으로 표명한 바 있다. 이에 대해서는 조주연, 「클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2002, p.65의 각주 56번을 참고하길 바란다. 그리고 호프만의 강연 내용에 대한 이하 문단의 설명은 다음을 참고하여 정리한 것이다. Lenita Manry, “Lenita Manry Paper: Hans Hofmann Lectures, Winter 1938-1939”, *Microfilm Roll 151*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, pp.4-6.

61) 그린버그의 평면성 이해가 보이는 시기별 변화 양상에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. 조주연, 「클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2002, p.119.

질적 평면성이 조금 더 강조되는 정도였다고 할 수 있다. 그런데 후기에 이르러 정작 이 물질적 평면성을 전면에 드러내는 미니멀리즘 작품들이 등장하자, 그린버그는 구성적 평면성을 이전보다 강하게 주장하기 시작하였다.⁶²⁾ 그러나 앞으로 살펴보겠지만 이러한 방어조차 어디까지나 물질적 평면성을 수호하는 한에서 이루어졌다.

그린버그는 ‘시각적 환영(optical illusion)’이라는 개념을 고안해냄으로써 구성적 평면성의 차원에서 (즉 캔버스의 표면에 회화적 작업을 가하는 한) 불가피하게 발생하는 공간감을 정당화하고, 이를 통해 회화의 미적 가치를 지켜내어 미니멀리즘의 즉물성까지 극복하려고 했다.⁶³⁾ 그린버그가 ‘시각적 환영’이라는 개념을 고안해낸 데에는 윌하임(Richard Wollheim)의 비판이 직접적인 계기가 되었다.⁶⁴⁾ 윌하임의 비판에 대해 그린버그는 근대적 재현 회화에서처럼 신체 전체가 그 속으로 걸어 들어가는 상상을 하게 만드는 조각적 3차원의 환영과 구별되어 오직 눈으로만 여행 가능한 시각적 3차원의 환영이 회화에서 불가피하다는 점을 인정한다.⁶⁵⁾ 이러한 점에서 ‘시각적 환영’은 그림에 투과성을 부여하는 사실주의적 환영과 달리 그림의 불투과성을 강조하는 개념이었다.

그런데 그린버그에게서 ‘시각적인 것’은 조각적 환영과 관련되는 ‘촉각적인 것’과 언제나 대립하는 용어로서, 회화의 고유한 2차원적 평면성을 의미해왔다. 그렇기 때문에 시각적 3차원의 환영이라는 표현은 모순적으로 보이는데, 이러한 점이 바로 그린버그가 강조한 평면성에 물질적 차원뿐만

62) 스텔라의 전시회가 열린 후 1961년에 그린버그는 회화의 관습과 한계조건들은 회화가 더 이상 회화이기를 그치고 임의의 대상이 되기 직전까지는 무한히 후퇴할 수 있다는 점을 여전히 내세우면서도, 스텔라의 작품이 보여주는 과도한 즉물성을 차단해야 할 필요성을 느꼈다. 그래서 그린버그는 ‘시각적 환영’을 강조하며 방어 태세를 취했다. 티에리 드 뒤브, *op. cit.*, p.64.

63) 조주연, 「클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2002, p.170. 그린버그에 따르면, 표면 위에 칠해진 최초의 흔적은 그 표면의 평면성을 실질적으로 파괴한다. Clement Greenberg, “Modernist Painting(1960)”, *CEC*, Vol.4, p.90.

64) 윌하임은 회화에서 단 한 번의 붓질만으로도 생기는 깊이감 혹은 공간감에 대해 지적한다. 그에 따르면, 캔버스에 하나의 붓 자국이 칠해져 있더라도 우리는 그것을 표면 ‘위에(on)’ 있는 동시에 표면 ‘뒤에(behind)’ 있는 것으로 본다. Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Cambridge University Press, 1968(2015), pp.10-11.

65) Clement Greenberg, “Modernist Painting(1960)”, *CEC*, Vol.4, p.90.

아니라 구성적 차원 또한 내재하고 있었다는 점을 증명한다. 단순한 물질적 평면성과 구분되어 순수 시각적 환영을 가능하게 하는 구성적 평면성을 이야기하는 이 지점에서, 그린버그는 회화의 참된 조건인 평면성을 회화에서만 가능한 경험적 근거인 시각 작용을 모방하는 일과 연관 짓는다. 이때 시각은 중력의 지배를 받는 물리적 신체의 다른 영역들과는 무관한 것으로 여겨지는데, 그래야 신체 전체가 아닌 오직 눈만이 침투할 수 있는 환영이라는 것이 가능하기 때문이다. 그린버그의 관점에서는, 부조처럼 얇은 환영이라도 그것을 표현하기 위해서는 조각으로부터 빌려온 음영과 모델링이 개입될 수밖에 없고, 이는 곧 조각에 고유한 효과인 촉각성이 개입되는 것이기도 하므로 결국 회화의 순수성을 약화시키는 것이다.⁶⁶⁾ 일말의 촉각적 연상이라도 불러일으키자면 그것은 순수한 시각적 경험이 아니라 그러한 촉각적 연상에 의해 변경되고 수정된 시각 경험이 되기 때문이다.⁶⁷⁾ 그래서 그린버그는 오직 눈의 보는 기능에 의존하여 순수하게 시각적인 경험을 제공하는 회화와 그러한 의미의 평면성을 주장하였다.

그러나 그린버그는 ‘시각적 환영’을 말하면서도 여전히 회화의 물질적 평면성에 강조점을 두었고, 이 시각적 환영조차 물질적 평면성에 적응시키려고 했다. 이러한 점에서 그는 구성적 평면성을 결국에는 물질적 평면성이 함축하는 매체의 한계 쪽으로 귀속시키고자 했다고 볼 수 있다. 그는 구성적 평면성이 회화가 텅 빈 캔버스처럼 임의의 대상이 되어버리기 직전까지, 즉 물질적 평면성 그 자체로 현전하기 직전까지 밀어붙여질 수 있다고 주장했다.⁶⁸⁾ 그러나 회화의 물질적 평면성이 여전히 그린버그에게 중요하게 작용하는 한, ‘시각적 환영’이라는 개념은 구성적 평면성이 물질적 평면성에 부합되도록 하기 위해 이 두 차원의 구별되는 평면성을 논리적으로 봉합하는 것에 가까웠을 뿐 회화에서 발생하는 공간감의 문제를 실제로 해결하지는 못하였다.⁶⁹⁾ 선적 추상과 회화적 추상의 변증법적 종합을 이룬 색면 추

66) *Ibid.*, p.89.

67) *Ibid.*

68) *Ibid.*, p.90.

69) 옵아트(Optical Art)는, 형상을 배제하고 오직 색채로만 구성된 화면은 순수하게 시각으로만 여행 가능한 환영을 만듦으로써 회화의 평면성을 구현한다는 그린버그의 입장이 지니는 약점을 직접적으로 파고든다. 옵아트는 오직 색채와 같은 형식적 요소들로만 화면을 구성하여 그린버그가 말하는 순수하게 시각적인 환영만을 허용하는 동시에 이를 극대화한다. 옵아트는 신체 전체가 그 속으로 들어갈

상에 이르러 모더니즘 회화가 추구하는 평면성은 형상과 양립 불가능한 것이 되어 버렸고, 그리하여 회화의 표현 가능성 자체가 소진되는 결과를 낳았다.

그린버그는 “모더니즘 회화가 원칙상 단념한 것은 3차원적 대상들이 담기고 놓일 수 있는 3차원적 공간의 재현”⁷⁰⁾이라고 말한다. 원칙상 대상들 자체의 재현을 단념한 것이 아님에도 모더니즘 회화에서 결국 형상이 배제된 이유는 무엇인가? 이에 대해 그린버그는 알아볼 수 있는 것들은 현실에서 모두 3차원 공간 속에 존재하므로 그것들은 단편적인 윤곽만으로도 충분히 3차원 공간을 연상시키기 때문이라고 주장한다.⁷¹⁾ 이로 미루어 보아 그린버그에게 형상이란 주체가 외부 대상을 객체로서 지각한 결과이고, 이러한 대상 지각은 현실의 3차원 공간이라는 형식 속에서 이루어지는 것이다. 그렇기 때문에 그린버그는 지각 결과로서의 형상이 등장하는 한 그 형상이 현실 세계에서 놓여있는 공간에 대한 연상이 필연적으로 따라붙는다고 여겼다고 볼 수 있다. 그에게 형상은 아무리 평면적으로 표현된다고 해도 그것이 현실 세계 속에서 놓이는 3차원 공간에 대한 연상을 불러일으키므로 완전히 분리되기 어려웠던 것이다.⁷²⁾

이로 보아 그린버그에게 시각적 3차원의 환영이란 물질적 평면성을 지향하는 환영을 의미했고, 따라서 이 시각적 3차원의 환영을 물질적 평면성에 적응시키는 과제가 요구되었다. 그에게서 이러한 평면성과 시각적 환영의 문제, 즉 물질적 평면성과 구성적 평면성의 문제는 입체주의와 추상 표현주의를 거치고 순수하고 강렬한 색채가 화면에 얹고도 넓게 펼쳐지는

수 있는 상상을 하게 만드는 조각적 환영이 아니라 오직 눈에 의존하는 순수 시각적 환영을 만들어내지만, 그 환영이 만들어내는 공간감은 근대적 재현 회화의 3차원 공간감보다 훨씬 깊다. 즉 순수하게 시각적인 환영을 만들어냈지만 전혀 평면적으로 보이지는 않았으므로, 회화에서 시각적 환영은 허용해야 한다는 그린버그의 주장을 무색하게 만든다.

70) Clement Greenberg, “Modernist Painting(1960)”, *CEC*, Vol.4, pp.87-88.

71) *Ibid.*, p.88.

72) 이런 이유로 그린버그는 회화의 평면성과 형상이 양립 불가능하다고 생각했고, 그래서 매우 평면적으로 표현되었다라도 형상을 포함한 작품들은 모더니즘 회화의 발전 과정에서 이탈한 것으로서 평가하며 배제시켰다. 그런데 존스(Jasper Johns)의 국기 그림은 명백한 재현 회화로서 알아볼 수 있는 형상을 포함하고 있지만 재현 대상 자체가 원래 평면적인 까닭에 그 어느 추상 회화보다 납작해 보인다.

색면 추상에 이르러 완전히 해결된 것처럼 보였다. 왜냐하면 색면 추상에서는 형상이 완전히 배제된 채 오로지 색채에 의해 열린 공간을 통해 완전히 시각적이면서 완전히 평면적인 회화가 구현되었기 때문이다. 모더니즘 회화가 추구해온 회화의 환원 불가능한 본질인 평면성이 이렇게 궁극적인 구현에 이른 것으로 드러나자, 그린버그는 “회화의 환원 불가능한 본질은 평면성과 평면성의 한계 설정이라는 오직 두 가지의 규범에 존재한다는 것”이 밝혀졌으며, 그렇다면 이제 “원리상 빈 캔버스도 회화로 인정”하는 것이 논리적 귀결이라고 주장한다.⁷³⁾ 그러나 그린버그는 빈 캔버스가 회화로 성립되긴 하지만 ‘성공적인’ 그림은 아니라고 덧붙임으로써, 이제 제기되는 질문은 회화 자체를 구성하는 것에 관한 것이 아니라, ‘좋은’ 회화 자체를 구성하는 환원 불가능한 요소가 무엇인지에 대한 물음으로 변경되었다는 점을 시사한다.⁷⁴⁾

그린버그는 이제까지 회화의 환원 불가능한 본질을 추구해왔던 모더니즘의 자기비판이 새로운 방향으로 나아가야 한다고 주장한다.⁷⁵⁾ 그에게서 이 방향은 단순한 하나의 그림과 성공적인 그림 사이의 차이, 즉 회화에서 미적 가치의 궁극적 원천에 대한 것이었다.⁷⁶⁾ 여기서 그린버그가 이해하는 미적 가치란 하나의 그림이 미적 쾌의 경험을 제공하는지에 달려있다.⁷⁷⁾

73) Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism(1962)”, *CEC*, Vol.4, p.132.

74) *Ibid.*

75) *Ibid.*

76) *Ibid.*

77) 그린버그는 칸트를 인용하면서 미적 쾌란 인간의 인식능력들인 지성과 상상력이 인식을 목적으로 하지 않은 채 자유롭게 유희하는 상태라고 본다. 이는 단순한 감각적 즐거움이 아니라 고양된 인식성에 대한 감각이다. 그린버그는 이러한 미적 판단이 시대에 따라 어느 정도 합의된 것으로서 객관성이 존재한다고 여긴다. 이에 따라 모든 미적 경험은 정도의 차이만 있을 뿐 그러한 고양된 인식성으로서의 미적 쾌의 경험을 약속한다. 다만 좋은 미술은 이러한 상태를 충분히 끌어내는 반면, 열등한 미술은 그렇게 하지 못한다. Clement Greenberg, “Can Taste Be Objective?”, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, 1973(1999), p.26. 그러나 크라우더는 그린버그 자신의 주장과는 달리, 그린버그에게 미적 쾌란 칸트의 형식주의적 입장과 대비되어 화가의 구상에 대한 감상자의 지성적 이해를 수반하는 주지주의적인 입장을 내포한다고 본다. 크라우더는 그린버그의 초기 논문 “Avant-Garde and Kitsch(1939)”에서 그린버그가 “교양 있는 감상자가 피카소로부터 이끌어내는 궁극적인 가치는 2차적인 것에서 파생되는 것으로서, 조형적인 가치에 의해 남겨진 즉각적인 인상을 반성한 결과”라고 말한 대목을 근거로, 그린버그가 초기부터 평면성을 지적인 이

지금까지의 논의로 보자면 이때 그린버그에게 미적 가치의 궁극적인 원천은 물질적 평면성일 테지만, 문제는 이렇게 규정되면 빈 캔버스가 미적 가치를 가장 잘 구현한 것이 되어버린다는 점이다. 미술과 사물 사이의 혼란을 경계했던 그린버그는 이 같은 사태를 피하기 위해 미적 가치의 궁극적 원천이 화가의 관념적인 ‘구상(conception)’이라고 주장한다.⁷⁸⁾ 이때 구상은 영감 혹은 직관이라고까지 불릴 수 있으며, 그린버그는 이러한 구상 하나만이 전적으로 개인적인 영역에 속한다고 보았다. 기술을 포함해 다른 모든 것은 이제 누구라도 습득할 수 있는 것인 반면에 구상은 복사되거나 모방될 수 없는, 성공적인 예술작품의 창조에 남아있는 유일한 요소이기 때문이다. 예를 들어 뉴먼의 그림들은 그대로 복사하기는 매우 쉬워 보이지만 그러한 그림들을 구상해내기란 결코 쉽지 않으므로, 그 그림들의 가치와 의미는 거의 전적으로 화가의 구상에 존재한다. 즉 색채, 매체, 지지체의 크기나 형태, 비례 등에 대한 정확한 선택들은 구상에서 비롯되는 동시에 결과의 가치를 결정하는 유일한 요소들이다. 그러므로 미적 가치의 원천은 단순히 매체의 물질적 평면성이 아니라, 그러한 매체의 평면성에 대한 화가의 지적이고 관념적인 구상의 결과로서 통일적으로 구성된 평면성이라고 볼 수 있다. 이제 물질적 평면성은 미적 경험의 충분조건은 될 수 있지만 회화의 미적 가치를 보증하는 조건은 되지 못하였다.

그렇다면 이제 그린버그에게 궁극적인 것은 물질적 평면성이라기보다는 구성적 평면성의 차원에서 논의되는 ‘통일성(unity)’이다.⁷⁹⁾ 어떤 색채를 사용하고 캔버스의 크기는 어느 정도로 할 것인지 화가의 머릿속에서 결정된 구상의 결과로서의 통일성 말이다. 그린버그는 회화의 통일성이 즉각적으로 명백해야 하며 나눌 수 없는 시간의 순간성 안에서만, 즉 정적인 한 순간에만 포착될 수 있다고 주장했다. 회화는 눈으로 하여금 방황하도록 유도하지 않고 그 전체가 한 눈에 즉시 감상되어야 한다는 것이다. 그린버그

해와 관련시키고 있다고 주장한다. Paul Crowther, *op. cit.*, p.320.

78) 화가의 ‘구상’에 대한 그린버그의 논의를 서술한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 정리한 것이다. Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism(1962)”, *CEC*, Vol.4, pp.132-133.

79) 회화의 ‘통일성’에 대한 그린버그의 논의를 서술한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 정리한 것이다. Clement Greenberg, “The Case for Abstract Art(1959)”, *CEC*, Vol.4, pp.80-84.

는 갑작스런 폭로와도 같은 통일성을 즉각적으로 포착하기 위해서는 정신의 자유와 속박 없는 눈이 요구된다고 말한다. 그래야 감상자는 지속되는 시간의 연속체 안에서 한 순간으로 소환되어 오직 한 번의 시선으로서 작품에만 온전히 집중할 수 있기 때문이다. 그리고 이렇게 작품에 열중하는 동안만큼은 자아를 잃고 몰입하고 있는 대상과 동일시된다. 그린버그가 보기에 감상자에게 요구되는 이 즉각성은 비록 한 순간 속에서만 가능하지만 몇 번이고 반복될 수 있으며 각각 그 자체로 총체적으로 자명하다. 그는 숙련된 눈을 지닌 자에게 회화는 마치 하나의 단어를 반복하는 입처럼 자신의 통일성을 반복해서 드러낸다고 보았다.

미적 가치에 대한 그린버그의 논의를 살펴본 바, 평면성에 대한 그린버그의 논의는 회화의 고유한 매체적 본성들 가운데 가장 궁극적인 것이라는 의미에서 도출해낸 물질적 평면성의 문제에서, 그러한 물질적 평면성에 대한 화가의 구상과 관련되는 구성적 평면성의 문제로 그 중심이 옮겨간다. 사실 이 두 문제는 그린버그에게서 애초부터 공존하던 평면성의 두 차원이었다. 물질적 평면성을 중심으로 형식론을 전개해온 그린버그는 회화의 미적 가치의 궁극적 원천이 구상, 나아가 내용이라고 주장하기에 이른다.⁸⁰⁾ 이러한 모순은 결국 작품의 의미가 고정되지 않고 외부적 맥락에 의존하여 수시로 달라지고 내적인 질적 가치는 지니지 않는 미니멀리즘으로 귀결되었고, 미니멀리즘을 넘어 개념미술까지도 포괄할 수밖에 없는 결과를 초래했다. 크라우더는 그린버그가 화가의 구상에 부여하는 우위가 미술가들로 하여금 회화를 떠나 다른 매체로 이행하게 만들었다고 지적한다. 왜냐하면 화가의 구상에 대한 강조는 미니멀리즘이나 개념미술에 공통적으로 적용되는 근본적 태도이기 때문이다.⁸¹⁾

80) 그린버그는 미적 가치가 형식(form)이 아니라 (영감이라는 의미의) “내용(content)”에서 비롯된다는 점을 명확히 하면서도, 이때 내용이란 형식과 분리될 수 없는 한에서의 내용이라는 점을 힘주어 말한다. 그는 형식이 영감에 이르는 길을 열어줄 수도 있고 영감을 얻는 수단으로 작용할 수 있다고 말하지만, 이때의 형식이 무엇인지는 정확히 설명하지 않은 채 글을 끝마친다. Clement Greenberg, “Necessity of ‘Formalism’”, *New Literary History*, Vol.3, No.3, The Johns Hopkins University Press, 1971, pp.174-175.

81) Paul Crowther, *op. cit.*, p.323.

회화의 평면성에 대한 그린버그의 이해를 비판적으로 살펴본 이들 중에 더러는 크라우더처럼 평면성 자체를 기각해버리기도 한다.⁸²⁾ 그러나 본고는 그린버그의 이론적 모순 때문에 평면성 개념이 그저 모더니즘의 실패한 기획이라고 기각되기에는 시사하는 바가 크고 오늘날까지도 회화의 평면성이 의미 있게 논의되는 점에 주목한다. 평면성 자체가 문제라기보다는 그린버그가 이 평면성의 의미를 매체의 물질적 차원으로 환원시킴으로써 좁게 제약한 것이 문제이기 때문이다. 인상주의와 입체주의에서부터 색면 추상에 이르기까지 그린버그가 다루었던 회화들뿐만 아니라 그 이후에 등장한 회화들 중에도 ‘평평한’ 회화는 지속적으로 존재해왔지만, 이러한 회화들은 그린버그의 주장처럼 단순히 매체의 평면성을 지시하거나 매체의 평면성에 대한 화가의 구상을 지시하는 것이라는 설명으로는 포괄적으로 논의되지 못한다. 그린버그가 평면성에 대해 매우 엄격한 의미를 부여한 만큼, 그러한 의미에 부합할 수 있는 회화의 범위는 결국 순수 추상으로 제한되기 때문이다.

이에 대해 본고는 회화의 평면이 무능한 조건이 아니라 많은 표현 가능성을 지닌 조건임을 보이고, 이를 바탕으로 회화의 평면성에 관한 대안적인 이해를 시도해볼 것이다. 이 과정에서 본고는 평면성을 회화의 매체 고유성이라는 의미로 바라보거나 회화의 환원 불가능한 본질로서 상정하지 않을 것이다. 크라우더의 지적처럼, 매체 고유성으로서의 평면성은 사진이나 판화에 의해 쉽게 반증될 수 있기 때문이며,⁸³⁾ 어떤 의미에서든 평면성을 회화의 본질로서 상정하면 하나의 규범이 되어 실제 회화들과 괴리되거나 그 의미가 좁게 제약될 수 있기 때문이다. 그러므로 본고는 먼저 그린버그에 의해 좁아진 평면의 가능성을 재평가한 후, 그러한 평면 위에 화가가 그림을 그리는 과정에서 비롯되는 하나의 효과로서 평면성의 의미를 재고할 것이다.

82) 크라우더는 그린버그가 회화의 평면성을 매체 고유성으로서 이해했을 때는 사진이나 판화 같은 다른 매체들이 반례가 되므로 평면성이 성립하지 못한다고 말한다. 그런데 크라우더는 만약 그린버그의 전제를 받아들여 회화의 평면성을 매체 고유성으로서 이해한다고 하더라도, 그린버그에게 평면성은 평면성에 대한 화가의 관념적 구상을 지시하는 것에 가깝고 이 구상은 회화에 고유한 것이 아니라 개념 미술과도 공유하는 특징이므로, 평면성[실은 평면성에 대한 화가의 관념적 구상]이 회화의 고유성이 될 수 없다면서 평면성 자체를 기각한다. *Ibid.*, pp.320-323.

83) *Ibid.*, p.321. 물질적으로 분석해보아도 캔버스보다 사진의 인화지가 훨씬 더 평면적이다. 특히 현대에 들어서는 회화보다 평면적인 매체들이 얼마든지 많이 존재하기 때문에 평면성을 회화의 매체 고유성으로서 주장하기에는 역부족이다.

II. 들뢰즈의 존재론에서 평면과 회화의 의미

평면성에 대한 그린버그의 이해가 지닌 한계를 극복하는 방향으로 현대 회화의 평면성 담론을 재구성하는 과정에서 본고는 들뢰즈의 존재론과 회화론을 참고할 것이다. 들뢰즈는 힘들의 관계로 이루어진 수평적이고도 비유기적이며 역동적인 존재론적 장으로서 ‘내재면(plan d'immanence)’을 제시하고, 이러한 장에서 발생하는 감각을 일상적인 의미의 감각과 구분되는 일종의 존재론적 사건으로서 규명한다. 본 장에서는 들뢰즈에게 회화가 이러한 감각을 시각적으로 구현하는 일로 정의됨에 따라, 회화의 평면이 그 자체로 존재론적 장으로 평가될 수 있음을 주장할 것이다.

1. 존재의 장과 생성의 원리: 내재면(plan d'immanence)과 힘

1.1. 구조의 수평성: 일의성과 내재성을 통한 초월적 원리의 배제

철학자로서 들뢰즈가 제시하는 존재론은 ‘재현(representation)’에 대한 비판, 보다 정확히는 재현의 이론적 바탕이 되는 플라톤(Plato) 철학의 전통이 대변하는 초월적 존재론에 대한 비판에 근거한다. 이는 들뢰즈가 재현 자체를 완전히 배제하려 했기 때문이 아니라 재현까지도 포괄하는 생성적인 차원을 보다 중요하게 간주했기 때문이다. 플라톤은 세계를 본질적이며 변화하지 않는 이데아계와 비본질적이며 가변적인 현상계라는 두 의미로 나눈다. 이때 이데아계는 현상계가 존재하는 근거가 된다. 즉 이데아(idea)는 현상계의 모든 사물들의 원형이며, 현상계의 사물들은 이러한 이데아의 모방으로서 존재한다.⁸⁴⁾ 이데아를 모방하는 현상계인 모상(icon)은 그것이 얼

84) 플라톤에게 이데아란 X의 본질 혹은 X 자체라고 불리는 것이다. 구체적으로 말하자면 이데아란 X라고 불리는 모든 사물들이 공통적으로 갖고 있는 본성적 요소로서 그것들 공통의 ‘형상(eidos)’이라고 불리는 것이다. 예컨대, 모든 경건한 행위들은 ‘경건함’이라는 공통적인 본성을 갖는데, 이 ‘경건함’이라는 공통적인 본성이 바로 그것들, 즉 모든 경건한 행위들의 이데아이자 형상이다. 게다가 X 자체로서의 이데아는 X라고 불리는 모든 것들로부터 분리되어 그것 자체로서 존립하는 자립적인 존재이다. 반면에 X라고 불리는 모든 사물들은 이렇게 근원적 존

마나 이데아를 잘 모방하는지 또는 얼마나 잘 분유하는지에 따라 그 가치가 결정된다.⁸⁵⁾

이렇게 플라톤은 모상들 사이에서도 그 정도에 따라 등급을 나누며, 가장 하위에 자리 잡은 것을 환영(simulacre)이라고 부른다.⁸⁶⁾ 모상은 이데아의 복제물로서 이데아와 본질적인 유사성을 지니지만, 환영은 이데아가 아니라 모상의 복제물로서 이 모상과도 외적인 유사성만을 지닌다. 그래서 플라톤에게 환영은 진정한 의미의 모방도 아니고, 모상이 그러한 것보다 훨씬 더 이데아로부터 존재론적으로 멀리 떨어져 있는 것으로서 무한히 격하된다. 이러한 점으로 보아 플라톤에게서 존재 자체로서의 이데아는 세계의 모든 존재자들을 낳는 궁극적인 근거이자 원리인 동시에, 존재자들 사이의 존재론적 서열을 나누는 기준 또한 된다. 그러므로 플라톤에게서 세계는 이데아라는 초월적인 요소를 기준으로 엄격한 위계적 차이가 존재하는 수직적인 세계이다.

이렇듯 플라톤에게 이데아와 환영은 각각 존재론적 서열의 양 끝에 있는 것으로서 여겨지며, 이들 사이에는 결코 좁힐 수 없는 위계가 존재한다. 그러나 들뢰즈에게 와서 이 둘은 서로 동등한 것으로서의 존재와 존재자들이 된다. 왜냐하면 들뢰즈의 존재론의 주축을 이루는 ‘일의성(l’univocité)’과 ‘내재성(l’immanence)’의 논제가 플라톤에게서 무한히 격하되었던 환영의 격상을 전제하기 때문이다. 사실 일의성과 내재성은 상보적인 개념인데, 존재가 일의적일 경우 어떤 하위적인 존재자들이 존재하도록 하는 외재적인 상위의 원리가 따로 상정되는 일 없이 존재의 원리가 내재적이기 때문이다.⁸⁷⁾ 들뢰즈에 따르면, 우선 ‘일의성’ 아래 존재가 존재자들을 생산할 때에는 어떤 초월적인 원리에도 의존하지 않고, 유출을 거치지도 않으며, 유비적 방식에 기

재로서 자립하는 X 자체로서의 이데아를 ‘분유(methexis)’함으로써 X라는 공통적 성질을 가지며 존재한다. 프리도 릭켄, 김성진 옮김, 『고대 그리스 철학』, 서광사, 2000, pp.111-124.

85) 플라톤, 박종현 옮김, 『국가』, 서광사, 2017, pp.448-453. 플라톤의 유명한 동굴의 비유에 따르면, 현실이라 생각했던 동굴 벽에 비춰진 상은 사실 거짓일 뿐이고 실재는 동굴 밖에 있지만, 인간은 이 거짓된 상인 그림자를 진실이라 믿는다. 플라톤은 이 일화를 통해 현상계의 사물들이 이데아를 분유하기는 하지만 이데아가 완벽히 모방될 수는 없는 이상적인 존재라는 점을 강조한다.

86) *Ibid.*, p.618.

87) 서동욱, 「들뢰즈 존재론에서 일의성 개념의 수립 - 스피노자 해석을 중심으로」, 『철학논총』, 제74권, 새한철학회, 2013, p.336.

대어 간접적으로 작용하지도 않는다.⁸⁸⁾ 존재의 생산은 오직 직접적이고도 무매개적으로 발생한다. 그러므로 존재의 생산의 결과인 존재자들은 그것들의 원인인 존재의 외부에 존재와는 별개의 낮은 단계로서 존속하지 않는다. 즉 존재와 존재자들의 관계는 오직 양태적이라고 볼 수 있다. 그리고 이들 존재자들 각각은 결코 동일하지 않지만 그렇다고 서로 차별적으로 되지도 않는다. 왜냐하면 ‘내재성’을 통해 모든 존재자들보다 우월한 어떤 것도 존재하지 않게 되므로, 존재자들은 존재의 개별화하는 차이들이자 존재의 내적인 양태들로서 모두 구별되면서도 동등한 지위를 지니게 되기 때문이다.

들뢰즈는 이렇듯 ‘일의성’과 ‘내재성’ 개념을 통해 세계의 존재자들을 그 자체로 긍정할 수 있는 존재론을 전개한다. 이러한 맥락에서 그는 플라톤의 초월적 존재론을 대신하는 새로운 존재론적 장으로서 ‘내재면(plan d'immanence)’을 제시한다. 내재면을 통해 들뢰즈는 플라톤의 이데아처럼 경험 세계와는 철저히 구분되어 그 너머의 영역으로 존재하는 초월성의 영역 또는 경험 세계의 존재를 가능하게 하는 본질적이고도 초월적인 원리를 부정한다. 들뢰즈가 제시하는 내재면은 초월적 존재가 사라진, 나아가 초월적 존재를 중심으로 형성된 수직적 가치와 위계 또한 모두 사라진 수평적인 존재론적 장을 의미한다고 볼 수 있다.⁸⁹⁾ 그리하여 내재면에서 모든 존재자들은 존재론적으로 그 어떤 결핍도 지니지 않고 그 자체로 긍정된다.

그러나 들뢰즈가 내재면을 강조한다고 하여 ‘초월면(plan de transcendence)’ 자체를 부정하는 것은 아니다. 들뢰즈가 제시하는 존재론적 세계에는 내재면뿐만 아니라 초월면 또한 존재한다. 다만 들뢰즈는 플라톤을 위시한 전통적인 존재론에서 초월면에 근거하여 고정된 본질을 존재의 참모습으로 다루는 사유에서 벗어나기 위해, 순수 생성을 존재의 참모습으로 다룰 수 있는 내재면을 존재의 잠재적인 장으로서 강조하는 것이라고 볼 수 있다.⁹⁰⁾ 들뢰즈는 두 존재론적 면들 사이의 차이와 관계를 ‘지층(strate)’⁹¹⁾과

88) 질 들뢰즈, 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 민음사, 2004. pp.106-109. (이하 DR로 약칭)

89) 안은희, 「들뢰즈의 생성의 존재론과 삶의 미학」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2018, p.57.

90) *Ibid.*, p.60.

91) 들뢰즈에게 ‘지층’이란 모든 영역에서 발생하는 분화 혹은 분절된 상태를 통칭한다. 지층은 코드화, 영토화를 통해 작동하며, 이 개념들은 힘들의 흐름이 어떤 방향에 따라 닫히거나 열리면서 특정 배치가 작용하는 모든 영역에서 사용될 수 있

관련하여 시사하는데, 초월면이 지층화, 영토화 운동과 관련되어 있다면, 내재면은 탈지층화, 탈영토화 운동과 연관된다.⁹²⁾ 들뢰즈가 보기에 지층화, 영토화를 수행하는 방향의 작용이 있다면 탈지층화, 탈영토화하는 방향의 작용도 있으며, 두 방향 사이를 오가는 왕복 운동으로 존재론적 세계가 구성되는 것이다. 이를 통해 들뢰즈는 고착화된 지층에서 벗어나기 위한 방향성을 강조하면서도, 완전한 소멸에 이르지 않기 위해서는 최소한의 지층들을 남겨두어야 한다는 점을 강조한다. 다만 문제는 초월면에 고착되지 않도록 내재면으로의 탈영토화를 이끌어내고 두 면 사이의 끊임없는 왕복 운동을 만들어내는 데에 있다.

그렇기는 하지만 초월면과 내재면은 특성상으로 서로 명확히 구별될 수 있다. 들뢰즈에 따르면, 주체와 형식이라는 초월적인 원리를 지니고 항상 이러한 보충적인 차원(n+1)에 의해서만 존재할 수 있는 초월면과 달리,⁹³⁾ 내재면은 이러한 보충적인 차원을 요구하지 않는다. 내재면은 초월적인 원리인 주체와 형식이 부여되기 이전의 존재론적 단계로서, 들뢰즈에 의하면 이 내재면을 채우는 것은 주체와 형식이 아니라 “온갖 종류의 분자들과 입자들 간의 운동과 정지, 빠름과 느림의 관계”⁹⁴⁾뿐이다. 즉 내재면은 주체와 형식이라는 어떤 초월적인 원리도 보충적인 차원으로 가지지 않은 채 요소들의 무한한 운동들로 채워져 있을 뿐이다. 이러한 점에서 내재면은 힘관계가 합성되고 또 해체되는 존재론적 장이라고 볼 수 있다. 내재적 원인으로서의 존재는 바로 이렇게 세계 전체를 무한한 방식으로 변용시키는 관계들의 합성과 해체의 질서를 따른다. 말하자면 내재면은 재현의 세계인 초월면과 분리되어 존재하는 세계가 아니라 그러한 재현적 체계에 포섭되기 이전의 세계로서, 들뢰즈가 바라보는 세계의 궁극적이고도 진정한 양상이라고 볼 수 있다.

다. 예컨대 신체에서의 지층이란 기관들이 유기적인 전체 속에서 하나의 정해진 기능에 귀속된 상태로써, ‘기관 없는 신체(corps sans organs)’의 상태와 대비된다. Gilles Deleuze · Felix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*, Éditions de Minuit, 1980(1998), p.54. (이하 MP로 약칭)

92) 들뢰즈에게서 지층과 관련하여 서로 대비되는 두 존재론적 면의 특성에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. *Ibid.*, pp.325-333과 안은희, *op. cit.*, pp.60-61.

93) MP., p.504.

94) *Ibid.*, p.505.

그렇다면 주체와 형식이라는 보충적인 차원이 사라진 내재면에서 존재의 내적인 양태들로서의 존재자들은 어떻게 서로 구별되어 하나의 개체로 존재하는가? 들뢰즈의 관점에서, 내재면에서 개체화의 양태는 초월면에서의 주체와는 무관하게 가장 기본적인 입자들이 힘들의 특정한 관계 아래 합성된 집합으로 나타난다.⁹⁵⁾ 이때 개체는 ‘신체(corp)’라고도 불릴 수 있으며, 내재면에서는 인간, 동물뿐만 아니라 날씨나 풍경까지 포함하는 모든 개체들이 하나의 신체로서 다른 신체들과 지속적인 변용의 관계를 맺는다.⁹⁶⁾ 이렇게 신체가 내재면 위 하나의 양태로 간주되면, 내재면은 이 모든 신체들을 포괄하는 지평으로서 그 외부에는 어떠한 신체도 포함하지 않는 것이 된다. 신체들보다 우월한 어떠한 초월성도 존재하지 않고 모든 신체가 이 지평에 내재한다는 점에서 내재면은 위계 없는 하나의 평평한 면으로 나타난다. 결국 내재면이란 “서로를 무한한 방식으로 변용시키고 변용되는 신체들로만 구성된”⁹⁷⁾ 수평적인 존재론적 지평이라고 볼 수 있다.

이러한 점에서, 하나의 개체가 초월면에서는 그것을 한정하는 형식에 의해 규정된다면, 내재면에서는 오직 ‘경도(longitude)’와 ‘위도(latitude)’에 의해서만 규정된다. 그러므로 들뢰즈에게는 ‘이것임(heccéité)’⁹⁸⁾, 즉 개체화를 경도와 위도로 규정하는 양태적 정의가 중요하게 여겨진다. 새로운 개체화의 양태로서 ‘이것임’을 제시함으로써, 들뢰즈는 모든 신체가 내재면이라는 하나의 존재론적 평면에 동등하게 존재하되 경도와 위도에 따라서만 서로 구별된다는 점을 보여준다. 즉 내재면에서 존재자들은 하나의 양태로서만 존재한다. 이렇게 경도와 위도에 따라 달라지는 신체의 양태를 이해하기 위해서는 내재면에서 신체를 경도와 위도의 측면에서 규정할 수 있도록 하는, 그리하여 ‘이것임’이라는 양태적 정의를 가능하게 하는 궁극적인 근거이자 원리인 힘에 대해 살펴봐야 한다. 힘들의 작용에 의해 내재면은 수평적인 구조를 지닌 동시에 비유기적 생성이 일어나는 역동적인 곳으로서, 구조와 발생이 모두 가능한 곳이 된다.⁹⁹⁾

95) *Ibid.*, p.486.

96) 성기현, 「질 들뢰즈의 감각론 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2017, pp.98-101.

97) *Ibid.*, p.91.

98) *MP*, p.318.

99) 구조와 발생이 동시에 가능하다는 점에 대해서는 보충적인 설명이 필요할 텐데,

1.2. 발생의 역동성: 기관 없는 신체를 통한 비유기적 생성

들뢰즈가 제시하는 내재면에서 신체의 양태를 결정짓는 것은 ‘힘’이다. 내재면을 이루는 힘은 그 자체로 존재의 근거이자 원리가 된다. 이 힘은 두 층위로 존재하는데, 들뢰즈에게 힘이란 ‘차이(différence)’ 자체이기도 하므로, 차이의 두 측면을 구성하는 것이 있다고 이해할 수도 있다. 이념의 차원에서 잠재태를 새겨 놓는 힘과 강도의 차원에서 이 잠재태를 현실화시키는 힘이 그것이다. 다시 말해, 힘은 내재면에 모든 사건들의 잠재태를 새겨 놓는 동시에 그 잠재태를 현실화하기도 한다.

우선 가장 궁극적인 힘인 ‘역량(Puissance)’은 마치 파도의 물결이나 일렁임처럼 자신의 진폭에 따라 내재면 위에 모든 사건, 현상, 작용들의 잠재태를 새겨놓는다. 들뢰즈에게 이 잠재태는 미분적 요소들의 비율적 관계로 이루어진 ‘이념(ideé)’의 차원에서 논의된다.¹⁰⁰⁾ 이념의 차원에서 신체들은 자신을 이루는 특정한 비율적 관계에 상응하는 잠재적인 역량을 지닌다. 우리가 보통 에너지라고 부르는 것은 한 신체를 합성하는 힘들의 관계에 의해 그 신체가 지니게 되는 역량이라고 볼 수 있다. 이때 잠재적이라는 것은 존재론적 양상으로 볼 때 이념이 현실적으로 존재하는 것이 아니라 잠재적으로 존재하며 현실적인 것들을 발생시키는 근거가 된다는 의미이다. 들뢰즈가 보기에 “잠재적인 것(le virtuel)은 실제적인 것과 대립하지 않으며, 다만 현실적인 것(l’actuel)에 대립할 뿐”¹⁰¹⁾이다. 즉 잠재적인 것은 그 자체로 충만한 실재성(réalité)을 소유하고 있으며, 다만 이때의 실재성은 질(qualitas)과 연장(extensum)으로 분화되는 과정을 거쳐 현실화된 실존적 존재의 실재성과는 구별된다. 즉 잠재적인 것과 현실적인 것 모두 실재적이며, 다만 현실적인 것은 잠재적인 것이 질과 연장을 거친 상태라는 점에서 실재성의 차이가 나는 것이라 볼 수 있다. 이러한 점에서 들뢰즈에게 모든 대상은 이중적으로, 즉 잠재적인 측면과 현실적인 측면으로 이루어져 있다고 볼

이에 대해서는 이어지는 절에서 ‘다양체(multiplicité)’ 개념을 통해 규명하도록 하겠다.

100) ‘이념’에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 정리한 것이다. DR, pp.397-401과 pp.449-455.

101) *Ibid.*, p.449.

수 있으며, 모든 발생은 “어떤 두 현실적인 항 사이에서 일어나는 것이 아니라 잠재적인 것이 현실화되는 과정”¹⁰²⁾으로 여겨진다.

그렇다면 이 발생, 즉 잠재적인 것의 현실화는 어떻게 가능한가? 이 지점에서 또 다른 차원의 힘이 거론되는데, 이 힘은 신체들 사이의 역량 차이에 의해 외력으로 작용하는 ‘힘(Force)’이며 들뢰즈에게 ‘강도(intensité)’의 차원에서 논의된다.¹⁰³⁾ 말하자면 강도는 잠재적인 이념을 현실화하는 힘으로서, 운동과 변화 및 생성을 직접적으로 가능하게 한다. 이러한 강도를 설명함에 있어 들뢰즈는 일반적으로 에너지를 정의하는 두 방식을 구분한다. 그에 따르면, 에너지를 질량이나 부피처럼 기존의 단위 체계에 맞춰 정의하는 방식이 있고, 이와 달리 압력, 온도, 밀도처럼 순수한 차이를 통해 정의하는 방식이 있다. 에너지가 순수한 차이를 통해 정의된다는 것은 무슨 의미인가? 온도를 예로 들면, 우리가 물에 손을 담글 때 따뜻함이나 차가움을 느낄 수 있는 이유는 체온과 수온의 차이가 존재하기 때문이다. 이 경우 강도는 체온과 수온이라는 서로 다른 두 온도 사이에서 발생하지만, 둘 중 어느 하나로도 환원되지 않는 차이 자체이다.¹⁰⁴⁾ 바로 이러한 이유에서 들뢰즈는 강도를 ‘즉자적 차이’로 보며, 나아가 강도를 질량, 부피와 같은 외연(extensio)량의 발생 조건으로 이해한다.¹⁰⁵⁾ 이렇듯 외연량을 초월해 있으면서 외연량을 발생시키는 조건이 된다는 점에서, 강도는 존재의 모든 현상을 발생시키는 ‘초월론적(transcendental)’¹⁰⁶⁾ 원리가 된다.

이로 보아 들뢰즈에게 힘은 존재의 근거로서 잠재태를 새겨 실재화하는 힘, 그리고 존재의 원리로서 그 잠재태를 현실화시키는 힘이라는 두 층위로 존재한다. 즉 힘은 이념의 차원에서 모든 신체 내에 역량의 상태로

102) *Ibid.*, p.401.

103) ‘강도’에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 정리한 것이다. *Ibid.*, pp.476-480.

104) 성기현, 「지각에 대한 발생론적 이해와 그 미학적 귀결들」, 『美學』, 제82권, 한국미학회, 2016, p.48.

105) *DR*, p.477.

106) ‘내재적(immanent)’이라는 용어는 ‘초월적(transcendent)’과 대립적인 의미를 지니지만 ‘초월론적(transcendental)’이라는 용어와 모순적인 것은 아니다. ‘초월론적’ 조건은 경험을 발생시키는 조건이지만 그 경험을 벗어나서는 실존할 수 없다는 점에서 그 경험에 ‘내재적’이다. ‘초월론적 경험론’은 실재 경험의 발생 근거로서의 차이, 즉 힘에 대한 탐구이다. 그러므로 ‘초월론적’은 ‘내재적’과 결합 가능하며, 이에 따라 초월론적 장과 내재면 또한 연결된다. 안은희, *op. cit.*, pp.56-57.

보존되어 있는 동시에 신체들 사이의 관계 속에서 강도로 산출되어 외력으로 작용한다. 들뢰즈는 외력으로 작용하기 이전 각 신체들 내에 보존되어 있는 잠재적인 역량을 보다 근본적인 것이라고 보고, 이 역량들의 총합이 리듬적 합치를 이루고 있다고 본다.¹⁰⁷⁾ ‘리듬(rythme)’이라는 단어가 원래 내포하고 있는 의미처럼, 이러한 합치의 상태는 여러 방향과 속력으로 작용하는 힘들이 모두 그 자체의 움직임을 지닌 채 울동감 있게 공존하고 있는 상태이다. 인력이 있기에 척력이 존재하고 상승이 있기에 추락이 존재하듯이, 모든 힘들이 서로에 내재되어 있는 조화로운 상태가 바로 리듬이다.

두 층위의 힘이 존재의 근거를 이루는 동시에 발생의 원리가 되기도 한다면, 내재면은 이념이라는 미분적 요소들 간의 연관들로 이루어진 어떤 공간적 구조인 동시에 이념을 현실화시키는 강도라는 사건의 발생이 일어나는 장이기도 하다. 들뢰즈는 구조와 발생을 동시에 가능하게 한다는 점을 드러내기 위해 ‘다양체(multiplicité)’라는 개념을 제시한다.¹⁰⁸⁾ 그에 göre 다양체는 “다자와 일자 사이의 어떤 조합이 아니라 오히려 다자 자체의 고유한 조직화”¹⁰⁹⁾를 의미한다. 이러한 다양체는 미분적 관계들이 잠재적으로 공존하는 구조를 이루는 동시에, 이 미분적 관계들이 자신들의 결과로서 분화, 즉 발생을 야기하는 장이 되기도 한다. 이렇게 초월적 원리가 부재하고 오직 신체들이 그 자체 안에 품고 있는 역량을 통해 서로 내재적으로 관계되어 움직이는 내재면은 그 자체로 다양체다.

그렇다면 이제 우리는 신체를 이루는 잠재적이고도 물질적인 요소인 이념들이 특정한 운동과 정지, 빠름과 느림의 비율적 관계 아래에서 특정 집합으로 구성되는 것을 ‘경도’라고 이해할 수 있다. 그리고 각각의 신체는 이러한 특정 집합에 따라 상이한 역량을 지니는데, 이를 ‘위도’라고 이해할 수 있다. 이러한 점에서 내재면의 모든 신체는 주체나 객체로 귀착되지 않는 하나의 양태로서 경도와 위도에 따라 정의될 수 있다. 주체나 대상을 중심으로 한 개체화의 양태는 지속적인 변용을 견디지 못하는 반면, 들뢰즈가 이렇게 내재면에 걸맞은 개체화의 양태로서 새롭게 제시하는 ‘이것임’은 변용을 견딜 수 있다.¹¹⁰⁾ 들뢰즈는 경도(힘 관계의 합성)와 위도(역량의 변

107) Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Éditions du Seuil, 1981(2002), p.38. (이하 *FBLS*로 약칭)

108) *DR*, p.415.

109) *Ibid.*, p.398.

이)로 규정하는 이러한 양태적 정의를 통해, 내재면 속 모든 신체들이 힘들의 관계에 의해 양태로서만 구별되어 위계 없이 존재하며 서로 지속적인 합성과 변용의 관계를 맺음을 드러낸다.

내재면에서의 개체화의 양태를 하나의 예를 통해 구체적으로 살펴 보도록 하자.¹¹¹⁾ 각각 하나의 신체인 색 안료는 분자 구조에 따라 반사하는 빛의 파장이 다르다. 이 분자 구조는 분자들 사이에 작용하는 밀고 당기는 힘에 의해 결정되는데, 노란색과 파란색은 저마다에 작용하는 힘들의 상태가 다르기 때문에 상이한 분자 구조를 지니고, 그로 인해 자기 안에 내포하는 역량 또한 다르다. 이 점에서 각각의 색 안료는 경도와 위도에 따라 정의될 수 있다. 그러므로 노란색과 파란색이 섞여 초록색이라는 새로운 분자 구조를 지닌 안료를 만들어낸다고 할 때, 이들이 섞이는 비율에 따라 다양한 초록색이 나올 수 있다. 노란색과 파란색이 섞일 수 있는 가능한 모든 변화량은 가장 궁극적인 힘이 이념의 차원에서 구현해놓은 잠재태들이고, 그 중 특정한 비율에 따라 발생한 강도가 새로운 분자 구조를 지닌 하나의 가능한 초록색을 만들어냄으로써 잠재태들 중 하나를 현실화하는 것이라고 볼 수 있다.

들뢰즈가 제시하는 내재면에서 모든 신체들이 주체와는 무관하게 힘들의 비율적 관계에 따라 경도와 위도의 차원에서만 구별된다면, 인간의 신체 또한 그러하다. 내재면에서 인간은 유기적으로 조직화된 신체가 아니라 그러한 조직화가 결여된 채로 오직 잠재적인 수준들만을 지닌다. 잠재적인 수준들만을 지닌 이러한 신체는 유기체 바깥에 따로 상정되는 것이 아니라 유기체 안에 있으며, 그렇기에 우리가 이미 지니고 있는 신체이다. 즉 유기체와 별도로 존재하는 어떤 것이 아니라 유기체 ‘아래에’ 존재하는 신체인 것이다. 이렇게 몸체가 고정된 기관들로 분화되기 이전의 잠재적인 상태로 존재할 수 있는 이유는 세계를 이루는 궁극적인 힘이 내재면에 모든 사건들의 잠재태를 구현해놓았다고 했을 때 우리 몸에도 그 잠재적 수준들을 새겨 놓았기 때문이다. 들뢰즈가 보기에 우리는 유기체이기 이전에 내재면 위에 잠재적인 수준들만을 지닌 양태로서 존재하며, 들뢰즈는 이를 ‘기관 없는 신

110) 안은희, *op. cit.*, p.63.

111) 이하 문단의 내용은 들뢰즈가 DR, p.522에서 제시한 예를 본고가 풀어 서술한 것이다.

체(*corps sans organs*)’라고 명명한다.

들뢰즈가 아르토(Antonin Artaud)의 개념을 빌려 제시한 ‘기관 없는 신체’란 기관이 부재하는 것이 아니라 신체의 일부가 특정한 기관으로 분화되지 않거나 기관들 간의 유기적 조직이 부재하는 비유기적인 신체를 의미한다.¹¹²⁾ 유기체가 결정된 기관들에 의해 정의되는 것과 반대로 기관 없는 신체는 결정되지 않은 기관에 의해 정의된다. 들뢰즈에 따르면 “기관 없는 신체의 적은 기관이 아니라 유기적인 것, 즉 기관들의 조직화”¹¹³⁾이다. 즉 기관 없는 신체는 기관 자체에 대한 부정이라기보다는 ‘organism’, 즉 기관이 본질적으로 지니고 있다고 상정되는 고착화된 기능과 그러한 기관들의 유기적 조직화에 대한 반대라고 볼 수 있다.¹¹⁴⁾ 이렇게 기관 없는 신체를 만든다는 것은 자신의 신체를 강도들로 가득 채우며 “강도들의 연속체”¹¹⁵⁾로 만든다는 의미이기도 하다. 그러므로 기관 없는 신체는 오직 강도로서의 힘들만이 자유롭게 순환하고 통과할 수 있는 신체이자, 오직 강도 높은 파장을 타고 전해지는 힘들의 흐름에만 반응하는 신체이다. 초월면에 상응하는 유기체가 이미 형식을 부여받고 지층화된 상태라면, 내재면에 상응하는 기관 없는 신체는 아직 형식을 부여받지 않고 지층화되지 않은 질료와도 같은 상태로서, 이때 기관들은 오직 순수한 강도들로서만 나타나고 기능하므로 잠재적이고 임시적이다. 기관 없는 신체는 기관들의 유기적 조직화로 인해 고착화된 신체의 기능으로부터 벗어나 신체의 새로운 역량을 획득할 수 있도록 한다.

이렇게 강도들로 이루어진 기관 없는 신체들 각각이 모두 연결 접속되어 하나의 거대한 연속체이자 다양체로서 내재면을 가득 채운다. 들뢰즈는 초월적인 것이 사라진 내재면에서 기관 없는 신체가 다른 신체들과 관계 맺을 수 있는 새로운 방식을 계열 혹은 ‘리좀(rhizome)’이라고 일컫는다.¹¹⁶⁾ 리좀은 땅속의 뿌리줄기로서, 나무와 대비되는 개념으로 사용된다. 나무는 여러 부분들 간의 관계를 제한하고 조절하는 뿌리 구조를 이루고 있다는 점에서 위계적이고 중심적인 구조를 대변하지만, 리좀은 다른 부분들과

112) *FBS*, p.44.

113) *MP*, p.196.

114) 안은희, *op. cit.*, p.71.

115) *MP*, p.191.

116) ‘리좀’에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 정리한 것이다. *MP*, pp.26-32.

무작위적인 관계를 맺는 비위계적 체계를 의미한다. 나무나 나무뿌리와 달리 리즘은 분리가 아니라 인접을 통해서 자신의 어떤 지점에서든 다른 지점과 수평적으로 연결 접속한다. 즉 리즘은 이질적 차원들을 단일하게 모으거나 균질화하지 않은 채로 이들이 서로 ‘횡단적으로’¹¹⁷⁾ 접속할 수 있도록 한다. 들뢰즈는 한 지점에서 근접한 다른 지점으로 이동하는 유목민의 특징을 리즘과 연결시키며, 이렇게 절대적으로 국지적인 이동 또는 이행 자체를 곧 생성이라고 본다. 기관 없는 신체가 기관들의 유기적 조직이 부재하는 신체의 상태라면, 신체의 부분들은 유기체에 종속되지 않고 인접한 부분들끼리 서로 접속하며 리즘적 구조를 이룬다. 이 리즘적 구조는 모든 방향으로 열려있는 체계인 동시에 무엇과 마주치고 관계 맺는가에 따라 전체의 규모와 의미가 변화하는 가변적이고 비유기적인 체계이다. 즉 모든 부분들이 수평적이면서 그 수평적인 부분들 사이의 연결 접속에 따라 전체의 본성이 변화하므로 비유기적이기도 하다. 그러므로 리즘은 구조인 동시에 발생이기도

117) (1) 이와 관련하여 들뢰즈는 『프루스트와 기호들(1964)』에서 하나의 로고스를 기준으로 하는 유기적 조직화가 사라진 문학작품에서 가능한 새로운 통일성을 ‘횡단성(transversalité)’이라고 부른다. (Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, Presses Universitaires de France, 1964(2003), p.102. (이하 PS로 약칭)) 횡단성이란 이질적인 각 부분들이 하나의 전체에 종속되지 않고 고유하게 존재하면서 서로 소통하는 방식이다. 기차의 경우 횡단성은 한 풍경에 대한 여러 관점들을 단일화하지 않고도 횡단성 자신의 고유한 차원에 의거해 그 차원 안에서 관점들이 서로 소통할 수 있게끔 해준다. 이런 점에서 ‘transversalité’는 ‘universalité’와 구별된다. ‘uni-versalité’에서 ‘uni’는 하나의 목적 아래 부분들을 그러모온다는 의미이므로, 이때 부분들은 미리 상정된 목적 아래 수직적이고도 유기적으로 조직화된다. 반면에 ‘trans-versalité’에서 ‘trans’는 가로지른다는 의미이므로, 이때 부분들은 그 자체의 본성이 유지되는 채로 수평적이고도 횡단적으로 연결 접속된다. 이러한 횡단적 차원에서는 부분들이 하나의 목적에 귀속되지 않고 부분들 각각의 개별성이 유지되는 한에서 이 부분들이 인접한 부분들과 접속하며 소통한다. 부분들 사이의 차이나 간격을 제거하지 않으면서 이들 사이의 독특한 통일성을 만들어주는 것이 바로 횡단성이다.

(2) 들뢰즈는 횡단적으로 접속하는 예로서 수컷 말벌과 서양란을 제시한다. 수컷 말벌은 서양란을 암컷 말벌로 오인하여 다가가 생식을 시도하지만, 결국 이 수컷 말벌이 관여하는 것은 자신의 생식이 아닌 서양란의 생식이다. 이로 보아 서양란은 단순히 암컷 말벌을 외관적으로 모방하는 일에 그치지 않고 이 모방을 통해 최종적으로는 다른 서양란과의 생식에 이르게 된다. MP, p.17. 생물학적 체계의 계통상으로는 서로 아무 관련이 없어 보이는 두 개체가 예상치 못한 방식으로 마주쳐 변화와 생성을 야기하는 이 예를 통해, 들뢰즈는 특이성이 하나의 보편자로 환원되지 않고 다양한 방향으로 생성을 이루어낼 수 있는 것이 바로 다양체라는 점을 시사한다.

한 다양체의 특성을 단적으로 보여주는 개념이다.

다양체로서의 리즘은 내재면의 잠재성의 영역을 하나의 네트워크로 구성하는 가운데, 어떤 점도 다른 점과 연결 접속될 수 있다는 의미에서 ‘추상적인 선(ligne abstraite)’¹¹⁸⁾을 이룬다. 들뢰즈는 추상적인 선을 “어떠한 윤곽도 그리지 않고 어떠한 형태도 제한하지 않으며 계속 방향을 바꾸는 선”¹¹⁹⁾이라고 정의하는데, 비유기적인 만큼 더욱 살아있는 추상적인 선은 유기적 조직화로부터 신체의 역량을 해방시킨다는 점에서 기관 없는 신체가 지닌 생명성을 잘 보여준다. 들뢰즈에게서 추상적인 선과 대비되는 것으로 제시되는 ‘구체적인 선(ligne concrète)’은 재현의 형식이 되는 유기적인 선이라는 점에서 초월면에 상응하지만, 이에 비해 추상적인 선은 미리 주어진 형식에 의해 재단되지 않는 자유로운 선이라는 점에서 내재면에 상응한다.¹²⁰⁾

추상적인 선은 다양체, 즉 다자들 자체의 리즘적 구조이므로, 일자에

118) 들뢰즈에게 ‘추상(abstraction)’이란 형식을 추출하는 것이 아니라 오히려 형식을 벗어나는 것을 의미한다. 그렇다면 ‘추상적인 선’이란 비유기적이고 유동적인 의미를 지닌다. 들뢰즈는 ‘추상적인 선’을 존재론적인 의미에서 쓰이지만, 그 자체가 보링거(Wilhelm Worringer)에게서 빌려온 개념이기 때문에 조형 예술의 역사와 직접적으로 관련시켜 사용하기도 한다. 그런데 들뢰즈는 보링거가 추상적인 선을 무엇보다 기하학적인 형태로, 즉 가능한 한 직선적인 이집트적 형태로서 바라보았던 점에 대해서는 반대한다. 오히려 들뢰즈는 추상적인 선은 우선적으로 유목적인 것이지 직선적인 것은 아니라고 생각한다. 들뢰즈는 이집트의 직선적인 선이 유동하며 변화하는 것에 대한 불안이라는 부정적인 동기에서 비롯되고 항상성과 영원성을 수립하는 데 반해, 유목민의 추상적인 선은 다양한 방향을 지니고 항상 점들이나 형상들이나 윤곽들 사이를 지나가기 때문에, 불안감을 몰아내기 위해 매끈한 공간에 흠을 파는 일이 아니라 매끈한 공간 자체에 이 추상적인 선의 긍정적인 동기가 있다. 들뢰즈가 보기에 보링거에게서 추상적인 선은 이후 고딕 미술에 이르러 특별한 변신을 거친 다음에야 비로소 이집트적 형태가 아니라 비유기적이며 강렬한 삶과 표현적 가치를 갖게 되는 형태로 나타나게 된다. 들뢰즈가 보기에 고딕 미술의 추상적인 선은 “아무것도 제한하지 않고 어떠한 윤곽도 그리지 않는 선”으로서, 점에서 점으로 이동하는 것이 아니라 점 사이를 지나가고, 항상 수평선과 수직선으로부터 비껴 나오고 사선에서 벗어나며, 바깥도 안도 시작도 끝도 없이 변이하는 선이다. 들뢰즈는 연속적 변주처럼 생생하게 살아있는 이런 추상적인 선이야말로 매끈한 공간을 그린다고 생각한다. 그리고 들뢰즈에게서 구체적인 선으로 포괄되는 기하학적인 선, 유기적인 선은 엄밀히 말하자면 추상적인 선과 대립하는 것이 아니다. 추상적인 선이 어떤 접속을 통해서 어떤 배치를 이루어 어떤 영토화를 이룩하느냐에 따라서 구체적인 선이 되는 것이기 때문이다. 이러한 점에서 구체적인 선은 추상적인 선의 접속과 배치의 결과일 뿐이다. *MP*, pp.619-624.

119) *Ibid.*, p.624.

120) *Ibid.*, p.621.

종속되지 않은 채로 끊임없이 다자들 사이의 연결 접속을 발명해내며 공간을 온통 매끈하게 만든다. 이러한 점에서 들뢰즈에게 초월면은 구체적인 선이 고정된 형식을 이루는 ‘홈 파인 공간(*espace strié*)’과 관련되는 반면, 내재면은 추상적인 선이 고정된 형식을 규정하는 것이 아니라 유동적으로 돌아다니는 ‘매끈한 공간(*espace lisse*)’과 관련된다.¹²¹⁾ 들뢰즈가 제시한 예를 통해 살펴보자면,¹²²⁾ 홈 파인 공간은 씨실과 날실의 수직적 교차를 구조로 지닌 직물의 모형으로 생각될 수 있다. 직물의 모형에서는 날실의 틀에 의해 너비가 정의되고, 이 폐쇄된 틀에서 씨실의 왕복은 유한하며, 날실은 씨실이 잘 조절된 채로 운동할 수 있도록 서로 떨어져 있다. 반면에 매끈한 공간은 펠트의 모형으로 생각될 수 있는데, 이 모형에서는 실들 사이의 어떠한 교차도 함축하지 않고, 오로지 섬유들의 우발적인 얽힘이 있을 뿐이며, 이 섬유들은 모든 방향으로 증식할 수 있다는 점에서 등질적이다. 이로 보아 매끈한 공간은 계량 불가능하며 균질하지 않은 성질에 의하여 정의되는 반면, 홈 파인 공간은 매끈한 것을 어떤 기준이나 척도에 따라서 분할 가능하고 계량 가능하고 위계화된 것으로 만든 것으로 이해된다. 말하자면 들뢰즈에게서 매끈한 공간은 “‘이것임’에 의해 점유되는”¹²³⁾ 공간으로서, 기관 없는 신체의 연속체이자 다양체로서 내재면의 양상을 드러낸다. 매끈한 공간을 생산하는 것은 고정된 지층과 형식으로부터 벗어나 기관 없는 신체가 된다는 것과 같으며, 이는 곧 매끈한 공간에 상응하는 내재면으로 돌아가는 것이다.

그러나 홈 파인 공간과 매끈한 공간이 서로 완전히 대립하는 것은 아니다. 들뢰즈에 따르면, 홈 파인 공간과 매끈한 공간은 어지러울 정도로 빨리 교체되며, 이 교체가 비대칭적이기 때문에 이 둘은 끊임없이 자리바꿈하게 된다.¹²⁴⁾ 즉 양자는 서로 결합하여 영향을 주고받는다. 그러므로 모든 생성의 원인은 매끈한 공간에 있되, 진정한 생성은 매끈한 공간과 홈 파인 공간 사이의 간격 혹은 편차에 의해 가능한 것이라고 볼 수 있다. 들뢰즈에 의하면, 홈 파인 공간은 규칙적이고 고정적인 척도나 단위에 따라 다양체를 측정하고 나누며 거기에 홈을 내는 외적인 원리에 종속된다는 점에서 ‘계량적 다양체’이다.¹²⁵⁾ 반면 이와 달리 매끈한 공간은 어떤 불편하는 척도나 단

121) *Ibid.*, p.620.

122) *Ibid.*, pp.594-596.

123) *Ibid.*, p.598.

124) *Ibid.*, p.607.

위에 따라 측정될 수 없고 본성상의 변화 없이는 나누어지지 않는다는 점에서 ‘연속적 다양체’이다.¹²⁶⁾ 들뢰즈에게서 내재면과 초월면 양자가 속성 면에서는 구분되더라도 분리되어 존재할 수는 없듯이, 이 두 가지 다양체는 필연적으로 공존한다.

그렇다면 우리가 유기체로서 살아가는 삶에서 기관 없는 신체의 수준으로 내려가는 일, 그리하여 매끈한 공간을 생산하는 일은 어떻게 가능할까? 들뢰즈는 삶에서 기관 없는 신체에 접근하는 많은 애매한 경우들이 있다고 말한다.¹²⁷⁾ 예를 들면 알코올이나 마약 중독, 정신분열, 사도마조히즘 등이 그에 해당한다. 그러나 이와 같은 경로로 다다른 신체는 고착된 상태 혹은 영토화된 상태에서 해방된 것은 맞지만, 그로부터 긍정적인 집합을 다시 구성할 수는 없는 신체다. 이러한 점에서 들뢰즈는 급격한 탈지층화에 의해 파괴된 지층 위에 남은 텅 빈 기관 없는 신체들과 내재면 위에 있는 충만한 기관 없는 신체들을 구별한다.¹²⁸⁾ 즉 마약 중독자, 편집증이나 우울증 환자의 텅 빈 몸체가 되지 않으면서 기관 없는 신체에 도달하려면, 고착된 상태에서 벗어나는 것에서 그치지 않고 그로부터 계속해서 새로운 생성과 변화의 장으로 나아가야 하는 것이다. 우리가 계속해서 기관 없는 신체로 살아갈 수도 없으므로, 기관 없는 신체는 기관들이 고정된 기능을 지니지 않는다는 점에서 일차적으로 고착화에 대한 거부에 근거하지만, 신체의 일부분이 항상 새로운 기관으로 전환될 수 있음을 예비한다는 점에서 이차적으로는 생성과 변화에 기반한다. 그러므로 들뢰즈에게 기관 없는 신체가 중요한 이유는 유기체의 고착된 상태를 끊임없이 동요시키고 그러한 상태에서 벗어나 새로운 생성과 변화의 장으로 나아가기 위함이다. 들뢰즈는 예술의 과제를 ‘힘의 포착’으로 정의하며, 예술에서 바로 이러한 기관 없는 신체와 이 신체를 기반으로 하는 탈영토화와 재영토화의 순환 과정이 가능함을 시사한다. 알코올이나 마약 중독 등의 극단적 경험이 아닌 가장 확실한 길은 예술의 길, 곧 글쓰기, 음악, 회화의 길이다.¹²⁹⁾

125) *Ibid.*, pp.604-605.

126) *Ibid.*, pp.605-606.

127) *FBL*, p.49.

128) *MP*, pp.203-204.

129) 미레유 뷔탱, 안구 · 조현진 옮김, 『사하라: 들뢰즈의 미학』, 산해, 2006, p.51.

3. 힘의 포착으로서의 회화

힘을 존재의 근거이자 원리로서 바라본 들뢰즈는 예술의 과제를 ‘힘의 포착’으로 정의한다.¹³⁰⁾ 이때 힘은 앞서 살펴보았던 두 층위의 힘들 중 잠재적인 것을 현실화하는 것으로서의 ‘강도’를 의미한다. 그런데 이 강도는 주체의 일상적인 지각작용으로는 포착하기 어렵다. 왜냐하면 보통의 경우 우리는 이 강도가 질과 연장을 거쳐 일정한 형식으로 전개되어 초월면에 존재하게 될 때에만 포착하기 쉽고, 형식으로 전개되는 순간 강도의 즉자적인 차이는 이미 사라지고 난 상태이기 때문이다. 그러나 들뢰즈에게 모든 예술은 그 양태가 어떠하든지 간에 이러한 강도, 즉 일상적으로는 감각되지 않는 힘을 감각되게끔 하는 것을 목표로 한다.¹³¹⁾ 들리지 않는 힘을 들리게 하는 것이 음악이라면, 회화란 보이지 않는 힘을 가시화하여 보여주는 것이다. 이런 일이 가능하기 위해서 예술가는 우리로서는 보이지 않는 힘을 민감하게 포착하고, 또 그렇게 포착한 힘을 우리도 볼 수 있도록 하기 위해 하나의 작품으로서 지속 가능하게 만들어야 할 것이다. 이러한 맥락에서 들뢰즈는 일상적인 감각으로는 포착되기 힘들지만 존재의 궁극적인 근거이자 원리가 되는 힘을 포착하는 일을 진정한 의미의 **감각**¹³²⁾이라고 본다. 들뢰즈에게서 힘은 **감각**의 조건이 되지만, 힘 자체가 **감각**은 아니다. 그리고 그에게서 **감각**은 그 자체의 논리를 따르는데, 이때의 논리는 합리적이고 지성적인 논리와는 거리가 멀다. 들뢰즈가 새로운 의미로서 제시하는 **감각**은 그의 존재론과 밀접하게 연관되어 있으므로, 본 절에서는 지금까지 살펴본 들뢰즈의 존재론의 연장선에서 **감각**의 의미를 규명한 후 이를 바탕으로 회화의 평면에 존재론적 의미를 부여할 것이다.

130) *FBL*, p.57.

131) *Ibid.*

132) 들뢰즈에게 ‘sensation’은 내재면에서 일어나는 존재론적 사건으로서 일상적인 감각과 구분되는 매우 특유한 의미를 지닌다. 국내에서는 이를 주체의 인식능력으로서의 ‘sense’와 구별하기 위해 ‘감각작용’으로 번역하기도 한다. 그러나 본고에서는 다른 번역어를 찾는 대신 모두 ‘감각’으로 번역하되, 들뢰즈가 규명하는 ‘sensation’에 해당하는 ‘감각’은 진한 글씨체로 표기하도록 하겠다.

3.1. 감각의 발생: 감각의 논리¹³³⁾와 히스테리

들뢰즈는 **감각**을 “신체 위에서 작용하는 힘들과 파동의 만남과 같은 것”¹³⁴⁾이라고 정의한다. 이때 ‘신체’란 잠재성의 차원에서 존재하는 기관 없는 신체를 의미한다. ‘신체 위에서 작용하는 힘들’이란 잠재태를 현실화시키는 힘으로서의 강도를, 그리고 ‘파동’은 보다 궁극적인 힘이 새겨 놓은 기관 없는 신체의 잠재적 수준들을 의미한다고 볼 수 있다. 그리고 ‘만남’이란 기관 없는 두 신체가 만나 서로의 역량 차이에 의해 어떤 강도가 발생하는 상황을 드러낸다. 들뢰즈에게서 **감각**은 각각의 기관 없는 신체의 관점에서 설명되고 있지만, 이를 존재론적 지평으로 확장하여 바라보자면, **감각**이란 하나의 거대한 기관 없는 신체인 내재면에서 서로 다른 정도와 위도를 지닌 두 신체의 만남 속에서 둘 사이에 힘이 작용하는 순간 발생하는 존재론적 사건이다. 즉 힘들이 신체의 잠재적인 수준들 위를 가로지르는 상태가 바로 유기체로서 느끼는 일상적인 의미의 감각과 구별되는 진정한 **감각**의 순간인 것이다.

133) 들뢰즈의 존재론 및 주체 논의와 관련하여 볼 때, 사실 그린버그는 재현 회화를 비판하면서도 스스로는 플라톤 전통으로부터 이어지는 근대의 엄격한 재현주의적 사고에 머물러 있었다. 그렇기에 그린버그는 재현 회화를 비판하며 원근법이 대상으로 삼던 외부 세계로부터 방향을 돌려 회화 자체를 대상으로 삼았지만, 실상 그는 회화의 대상을 외부에서 내부로 방향을 정반대로 전환했을 뿐 여전히 주체와 대상이라는 이분법적 체계를 전제하는 재현의 논리 안에 속해 있었다. 재현 회화에서는 능동적인 주체가 외부 세계를 인식의 대상으로 삼고 이에 대한 탐구에 몰두하였다면, 그린버그에게 추상의 논리는 외부 세계로 향했던 이 탐구의 대상을 회화의 매체 자체로 돌린 것이었다. 그렇기 때문에 그린버그의 추상의 논리는 원근법으로 대표되는 재현 회화의 구성적 원리는 벗어났을지라도 재현의 논리 자체에서는 벗어나지 못했다. 그러므로 그린버그는 회화가 외부 세계를 지시하지 않고 오직 자기 자신만을 지시해야 한다고 주장한 점에서 대상적 차원에서는 재현의 논리를 벗어났지만, 주체적 차원에서는 재현의 논리를 벗어나지 못했다. 이에 대해 들뢰즈는 일의적이고 내재적인 존재론과 기관 없는 신체로 대변되는 새로운 주체 논의를 중심으로, 그린버그가 여전히 벗어나지 못하였던 근대의 중앙 집권적이고 위계적인 사고와 주체와 객체의 이분법을 전제하는 재현의 논리를 넘어선다. 들뢰즈가 제시하는 감각의 논리는 그린버그의 추상의 논리와 달리 주체의 자발적이고도 능동적인 대상 인식이 아니라 비자발적이고도 수동적인 계기에 의해 일어나는 **감각** 경험과 관련된다.

134) *FBLS*, p.42.

들뢰즈가 보기에 우리가 일상적 의미에서 감각이라고 말하는 것은 의식적인 차원에서 파악된 ‘perception-affect’의 상태로, 동사를 명사로 만들어주는 ‘-ion’이라는 접미어가 암시하듯이 어떤 작용이 완성된 상태를 의미한다. 그러나 진정한 **감각**은 이미 무의식적 차원에서부터 작용하고 있는 ‘percept-affect’¹³⁵⁾의 상태로, 이는 접미어 ‘-ion’이 아직 붙여지기 이전에 지속적으로 발생하는 과정 중에 있는 상태이다. 힘의 포착이 가능한 상태가 ‘perception-affect’이 아니라 그 이전에 ‘percept-affect’의 상태인 이유는, 힘이란 유동적인 것으로서만 존재하기 때문이다. 유동적이기 때문에 힘은 일시적으로라도 고정된 체계나 개념을 측정 단위로 삼는 의식적 차원으로는 포착이 불가능하다. 단지 몸의 차원에서 느껴질 수 있을 뿐이다. 유동적인 가운데 한 상태로 고착되어 작용이 완료된 명사형의 상태가 되어야 비로소 인지가 작동하여 의식적으로 포착할 수 있는 것이다.

그렇다면 유동적인 힘을 포착하는 순간의 **감각**을 구성하는 ‘percept’와 ‘affect’는 무엇인가? 세계가 계속해서 흘러가고 변화하는 중이라면 우리는 그러한 대상에 대해 우리 자신도 시시각각 변화하는 어떤 ‘정동(情動)’¹³⁶⁾을 지닐 수밖에 없다. 정동은 ‘動’이 암시하듯이 언표할 수 있는 특정한 상태로 귀속되기 이전에, 그 대상에 대해 갖게 되는 매 순간 변화하고 움직이는 추이를 의미한다. 이것이 바로 ‘affect’가 의미하는 바이다. 그렇다면 ‘affect’에 접미어 ‘-ion’이 붙은 ‘affection’은 한 대상에 대해 갖게 되는 우리 자신의 주관적인 내면 상태, 즉 ‘감정(感情)’으로서 우리가 의식하고 언표할 수 있는 상태일 것이다.¹³⁷⁾ 이렇게 정동 자체가 지속적인 변이 상태에 있다

135) Gilles Deleuze · Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Éditions de Minuit, 1991(2005), p.159. (이하 *QP*로 약칭)

136) 국내에서 들뢰즈의 ‘affect’ 개념에 대한 번역어는 아직 통일되어 있지 않고, ‘정감’(김재인), ‘감응’(이지영), ‘정서’(성기현), ‘정동’(연효숙)으로 번역되곤 한다. 본고는 ‘affect’가 정적인 감정 상태가 아니라 지속적인 변이 과정을 의미한다는 점에서 동적인 측면을 고려하여 ‘정동’으로 번역하였다.

137) ‘affect’는 신체의 역량, 즉 변용 능력과 결부된다는 점에서 “강도적”이다. 그리고 의식화된 감정의 문턱을 넘어서는 점에서 “무의식적”이다. 아울러 주체 스스로 선택하거나 통제할 수 없이 주체의 의지적 경계를 벗어나는 것이라는 점에서 “비인격적”이다. 또한 주체의 주관성으로 환원되지 않고 오히려 다른 신체와의 관계 속에서 그로부터 이탈할 때 비로소 경험되는 것이라는 점에서 “비주관적”이다. 성기현, 「질 들뢰즈의 감각론 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2017, pp.102-103.

면 정동의 대상 역시 고정된 것일 수 없으며 계속해서 변화하는 흐름 속에 있다. 어떤 대상에 대한 감정을 갖게 될 때 이 감정의 대상은 이미 우리 스스로의 의식적 차원에서 재현적 체계로 파악된 ‘perception’, 즉 지각이 완료된 상태이다. 그러나 우리가 의식하지는 못하는 무의식의 차원에서 시시각각 변화하는 세계와 더불어 흘러가는 정동을 지닌다면 우리 정동의 대상은 지각이 완료되기 이전의 상태, 즉 지각 그 자체로서의 ‘percept’이다.

이렇게 세계에 대한 지각이 완료되기 이전에 흘러가는 세계 자체에 대한 정동을 지닐 때, 우리 또한 대상과 분리된 의식 주체가 아니라 유동적인 세계 속 한 부분으로, 즉 양태로서의 신체로 존재할 수 있다. 이때 우리의 몸은 보는 기능을 하는 눈, 냄새를 맡는 코처럼 각각의 기능이 결정된 기관들이 서로 유기적으로 조직된 신체가 아니라, 오직 시각, 후각 등의 잠재적인 감각 수준들만을 지닌 신체가 된다. 이러한 신체의 차원에서 우리의 몸은 아직 유기적으로 조직화되지 않고 그저 감각 수준들만이 존재하는 것이다. 지각과 정동의 긴밀한 얽힘으로 이루어진 **감각**의 상태는 바로 이 감각 수준들만을 지닌 몸체 위에 힘이 직접적으로 작용하며 여러 감각 수준들을 마구 횡단하여 가로지르는 때이다. 이 수준들 위에 힘이 직접적으로 작용하는 순간 수많은 잠재태 중 하나가 현실화되면서 바로 **감각**이 발생하는 것이다. 그러므로 들뢰즈가 생각하는 진정한 **감각**은 시각, 후각, 청각, 촉각 중 하나로 특정할 수 없이 여러 감각 수준들이 힘의 작용에 대해 동시에 반응하는 상태이다. 즉 **감각**은 일상적인 감각의 여러 수준들을 함축하는 하나의 총체적이고 전체적인 사건이다. 바로 이러한 상태에서 세계는 우리가 특정한 개념이나 말로 표현하거나 형용할 수 없지만 의식 이전에 먼저 분명히 느껴지는 것이 된다.

그러므로 기관 없는 신체란 각각의 기능이 고정된 기관들이 아니라 잠재적 수준들을 지닌 신체이며, 이 잠재적 수준들 위에 여러 방향의 힘들이 작용하는 순간, 즉 잠재태를 현실화시키는 힘으로서의 강도가 발생하는 순간이 바로 하나의 **감각**이 발생하는 순간이라고 볼 수 있다. 기관 없는 신체가 될 때 우리는 몸 위에 직접적으로 작용하는 힘을 느끼고 **감각** 자체에 도달할 수 있다. 기관 없는 신체란 말하자면 생성과 변화에 민감해지는 상태이고, 힘의 유동적인 흐름을 고착시키려 노력하는 상태가 아니라 힘의 유동성에 내던져진 상태에 가깝다. 이때 신체의 기관들은 “파동의 이동과 힘

의 작용이 지속될 경우에만 지속되는 기관”이자 “지금과 다른 곳에 자리 잡기 위해 이동할 기관”으로 존재한다.¹³⁸⁾ 그러므로 기관 없는 신체의 기관들은 모든 항구성을 상실하며, 고정된 하나의 기능이 아니라 여러 기능들을 할 수 있게 된다. 이러한 몸체가 되었을 때 우리는 진정 세계와 더불어 생성되고 변화하는 세계의 일부가 된다. 들뢰즈의 관점에서 인간은 누구나 고정된 기관 이전에 잠재적인 수준들을 지니고 있다고 볼 수 있으며, 그렇기에 우리 모두는 자발적이기 이전에 비자발적인 주체이자 힘들로 구성된 세계의 일부로서 단지 여러 감각 수준들만을 지닌 신체이다. 하지만 이러한 상태만을 지속해서는 세계를 살아갈 수 없다. 들뢰즈가 이러한 신체를 강조한 이유는 기관 없는 신체의 상태에 항구적으로 머물 것을 주장하기 위해서가 아니라 유기체에 고착되어 자신의 신체의 잠재적 역량을 경시하지 않도록 하기 위해서이다. 유기체로 살아가는 중에 **감각**을 경험하는 일은 익숙한 경험은 아닐 텐데, **감각**의 순간은 갑작스레 찾아오고 예기치 못하게 닥쳐오기 때문이다. 이러한 맥락에서 들뢰즈는 여러 감각 수준들을 가로지르며 발생하는 **감각** 경험이 마치 ‘히스테리(hystérie)’와도 같은 감각의 착란, 이력 현상 등의 신체적 증상을 수반할 수 있다고 본다.¹³⁹⁾ 그러므로 일상적이지 않은 **감각** 경험은 우리의 고착된 상태를 동요시킬 수 있다.

들뢰즈에게 ‘히스테리’란 “기관 없는 신체의 활기 있는 실재성(réalité)”¹⁴⁰⁾이다. 이를 달리 말하자면, 기관 없는 신체의 기관들은 힘이 가로지르는 순간에만 잠정적으로 그 기능이 정의될 뿐이므로, 히스테리란 기관 없는 신체의 기관들의 일시적인 물질적 현존(presence)이기도 하다. 잠재적 차원에서 우리의 감각 수준들이 마치 거미줄 각각의 줄과도 같다면, 예기치 못한 힘의 작용으로 인해 어떤 줄이 튕겨진다. 하지만 유기체로 살던 우리로서는 이것이 어떤 원인의 결과로서 작용한 것인지 그 인과관계를 알 길이 없기 때문에, **감각**의 순간 우리는 신체 위에서 일어나는 순간적인 변화들에 매우 과민한 상태가 된다. 이러한 상태가 들뢰즈에게는 바로 히스테리 자체로 규정된다. 일반적으로 정신분석학에서 히스테리란 두통, 마비, 발작 등과 같은 뚜렷한 신체적 증상을 겪지만 신체적 메커니즘 속에서는 원인을 발견할

138) *FBLS*, p.49.

139) *Ibid.*, p.51.

140) *Ibid.*, p.49.

수 없는 경우를 뜻한다.¹⁴¹⁾ 들뢰즈는 이 용어를 그대로 가져오지만 정신분석학에서 히스테리를 의미론적 차원으로 환원하여 그 본성을 왜곡한 점을 비판한다.¹⁴²⁾ 비판점을 견지하면서도 들뢰즈가 ‘히스테리’라는 개념을 그대로 가져온 이유는 육체적이고도 감각적인 증상 자체의 차원에 주목하기 위해서이다. 예컨대 굵어서 피부 발진이 일어나는 경우처럼 신체적인 메커니즘으로 설명되는 증상은 당연히 들뢰즈에게도 히스테리로 간주되지 않는다. 그렇지만 들뢰즈는 히스테리의 원인을 정신분석학에서처럼 개인의 정신적 차원에서 찾지도 않는다.

정신분석학의 대표자인 프로이트(Sigmund Freud)는 히스테리의 신체적 증상이 일관되게 진단되지 않는다는 점에서 그 원인을 억압된 기억 혹은 트라우마와 같이 정신적인 것으로 귀속시킨다.¹⁴³⁾ 그가 관찰한 히스테리 증상들은 수년간 지속되지만 이 증상들을 유발한 사건은 단지 한번 밖에 일어나지 않은 경우가 흔했다. 이 사건은 과거의 사건, 특별히 어린 시절에 경험한 사건인 경우가 많았다. 예컨대 한 남자는 자기의 형제가 관절 시술을 받는 것을 지켜보다가 관절이 우두둑 하는 소리와 함께 펴지는 순간 지켜보던 자신의 관절에 극심한 통증을 느꼈고, 이 통증이 거의 일 년 동안 지속되었다고 한다. 이와 같은 수많은 사례 관찰을 통해 프로이트는 히스테리 증상들이 작용한 원인은 신체적 손상이 아니라 무의식적인 기억으로 인한 두려움이라는 감정, 즉 심리적 외상이라고 주장한다. 그러므로 발생 당시의 상태 그대로 거슬러 올라가서 그것이 언어로 표현되어야 경련, 신경통, 환각 등의 신체적 증상이 회상 처음에는 발생 당시의 상태가 재생되는 것처럼 강렬하게 다시 나타나지만, 그 후에는 영원히 소멸되어 치료된다고 보았다. 그래서 프로이트는 과거에 발생했지만 발생 이후 억압되어있던 사건의 기억을 말로 풀

141) 딜런 에반스, 김종주 옮김, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 2004, p.444.

142) 들뢰즈가 보기에 감각의 양면성에 대한 정신분석학적 가정은 **감각**의 실제적인 수준들을 놓치는 문제를 가진다. 이에 대해 가이스켄스(Tomas Geyskens)는 정신분석학이 히스테리의 물질적이고 신체적인 측면을 간과하였다고 보는 입장에서 들뢰즈의 히스테리 논의를 분석한 바 있다. Tomas Geyskens, “Painting as Hysteria: Deleuze on Bacon”, *Sexuality and Psychoanalysis*, Vol.2, Leuven University Press, 2010, pp.215-229.

143) 프로이트가 분석한 히스테리에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. 브로이어·프로이트, 김미리혜 옮김, 『히스테리 연구』, 열린책들, 2003, pp.16-19.

어내 이야기하도록 인도함으로써 히스테리 증상을 완화시키고자 했다. 안나 오(Anna O.)의 사례를 참고하자면, 수축, 지각 마비, 시각 장애, 신경통, 기침, 손 떨림, 언어 장애 등 몸으로 나타나던 그녀의 히스테리 증상들은 과거의 사건을 이야기하는 과정에서 차례로 해소되었다.¹⁴⁴⁾ 이렇듯 프로이트는 히스테리의 심리적 원인을 개인의 무의식 속에서 억압되어 있던 사건에서 이끌어내었고, 히스테리는 전문가의 해석을 통해 언표되어야 함을 강조하였다.

이후 라캉(Jacques Lacan)에 이르러 히스테리는 주체의 구성 및 존재 기반에서 자연스럽게 도출되는 것으로 여겨진다. 라캉에게 히스테리는 강박증과 더불어 신경증의 하위 범주에 속하는데, 신경증 자체가 상상계(l'imaginaire), 상징계(le symbolique), 실재계(le réel)로 이루어진 주체화 과정의 맥락 속에서 이해되기 때문이다.¹⁴⁵⁾ 그렇다면 우선 라캉이 제시하는 주체화 과정을 살펴보자.¹⁴⁶⁾ 라캉에게서 상상계는 이미지의 영역으로, 상징계는 언어의 영역으로 상징된다. 아이는 거울 단계에서 자신의 이미지를 통해 이상적 자아를 상징하게 되고 자신이 어머니의 결핍과 욕망을 충족시킬 수 있다고 여긴다. 그러나 아버지의 이름과 법으로 대변되는 사회 규칙을 습득하는 과정에서 아이는 자신이 더 이상 어머니의 욕망의 대상이 될 수 없음을 깨닫게 된다. 주체는 이제 본능을 억압하며 어머니와의 합일 상태로부터 소외되지만 이 상태를 영원히 갈망하게 된다. 하지만 어머니와의 합일은 기본적으로 자신의 자아상을 실재가 아닌 거울 이미지로 오인한 데서 비롯된다는 점에서 본래 대상이 없는 욕망이다. 대상이 있고 그것이 무엇인지 알면 욕망이 충족될 수 있겠지만, 이 경우에는 대상이 무엇인지 알 수조차 없고 실제로 존재하지도 않으므로, 히스테리 환자는 (실은 자신의 욕망을 위해) 끊임없이 자신이 타자의 욕망의 대상이 되고자 한다. 이러한 주체화 과

144) 안나 오의 아버지를 오랜 기간 간병하였다. 아버지의 병상 옆에 앉아있던 어느 날 이웃집에서 댄스 음악이 들려왔을 때 그녀는 '그곳에 가보았으면' 하는 생각이 들었고, 겨우 억제할 수 있었으나 이러한 생각을 한 것에 대한 죄책감이 밀려왔다. 바로 그때 그녀의 기침이 처음으로 시작되었다. 그 뒤로 그녀는 리듬이 있는 음악이 들릴 때마다 신경성 기침으로 반응하게 되었다. 안나 오의 사례는 *Ibid.*, pp.35-69를 참고하길 바란다.

145) 딜런 에반스, *op. cit.*, p.445.

146) 라캉이 분석한 주체화 과정 및 히스테리에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. Jacques Lacan, Alan Sheridan (trans.), *Écrits: A Selection*, W.W.Norton&Company, 1966(1977), pp.1-7과 pp.91-95.

정 속에서 히스테리는 기표와 기의 관계로 환원되고 신체적 증상 자체는 정신적인 것에 귀속된다. 이렇듯 라캉은 프로이트의 논의를 이어 히스테리를 정신 분석을 통해 접근 가능한 증상인 동시에 정신 구조에 기반한 하나의 담론으로 설명한다.

프로이트와 라캉의 경우로 볼 때 정신분석학에서 히스테리의 신체적 증상은 모두 정신적인 것으로 귀속된다. 그러나 들뢰즈는 히스테리의 본성을 정신적인 것이 아니라 신체적인 수준으로 되돌린다. 정신분석학에서 언어적 해석에 포섭되어버린 육체적 증상은 들뢰즈에 와서 물질적 현존 그 자체로 간주된다. 힘이 작용하는 순간 여러 감각 수준들을 가로지르는 이행과 전이로 인해 신체는 고정된 기관이 아닌 감각 수준들의 일시적이고 잠정적인 현존만을 지니고, 이때 너무나 현존하는 감각들 때문에 히스테리 증상과도 같은 착란이 일어난다. 들뢰즈에게 히스테리는 재현되거나 연표할 수 없는 신체적 증상 그 자체이며, 이 증상의 원인은 기억 같은 정신적인 것에 있는 것이 아니라 알 수는 없지만 분명히 내 몸 위에 작용하는 힘에 있다. 히스테리는 유기체로서는 견딜 수 없을 정도로 강력한 힘이 신체 위에 혹은 신경 위에 직접적으로 작용함으로써 발생하는 것이다. 이 강력함 힘은 유기적 조직화 아래에 억압되어 있던 순수한 물질적 현존으로서의 신체를 발견하도록 한다. 이것이 바로 들뢰즈가 히스테리를 “기관 없는 신체의 활기 있는 실재성(réalité)”¹⁴⁷⁾이라고 정의한 이유다. 이러한 강력한 힘의 작용 앞에서 우리의 유기적 신체를 이루던 기관들은 해체와 재-조직화를 겪는다. 그러므로 들뢰즈에게 히스테리 증상이란 유기체 *아래* 차원에 있는 신체를 경험하는 것이다. 그리고 이렇게 기관 없는 신체로의 탈영토화와 이를 기반으로 다시 재영토화를 행하는 일은 바로 **감각**을 구현하는 예술에서 가능하다.

감각을 내재면에서 일어나는 존재론적 사건으로 보는 들뢰즈에게 인간은 의식적이고 자발적인 주체이기 이전에, 수동적 계기에 의해 발생하는 유동적인 상태의 지각-정동을 지니는 ‘비자발적 주체’¹⁴⁸⁾이다. 매 순간

147) *Ibid.*, p.49.

148) ‘비자발적 주체’는 들뢰즈가 직접 제시한 개념이 아니라 본고가 들뢰즈의 ‘히스테리’, ‘거미’ 논의와 관련하여 이끌어낸 개념이다. 본고에서 회화의 평면이 존재론적 의미를 지니기 위해서는 화가가 경험한 **감각**이 회화로 구현되는 과정에서 화가로부터 회화로 히스테리의 전이가 일어난다는 점이 중요하게 작용한다. 이때 화가의 **감각** 경험은 화가로서는 알 수 없는 힘의 작용으로 인해 발생하므로 히

우리에게 닥쳐오는 힘은 개념으로는 포착되지 않기에 보통의 경우 의식하지 못한 채 흘러가버리기 쉽고, 힘의 직접적인 작용이 아닌 그 결과만을 포착하게 되기 마련이다. 그러나 화가는 지속 중에 있는 **감각**에 더 민감하게 반응하고, 자신이 경험한 **감각**을 유동적인 그 순간의 상태 그대로 떼어내어 하나의 존재로 구현한다. 이 과정에서 화가는 자신의 히스테리적 증상, 정확히는 **감각**의 히스테리적 성질을 전이시킨다. 그렇기 때문에 들뢰즈는 분명 “화가의 히스테리가 아니라 회화의 히스테리”¹⁴⁹⁾라고 말한다. 물론 **감각** 자체가 화가의 몸에 작용하는 힘으로 인해 일어나는 것이기 때문에 히스테리는 화가의 주관적 트라우마로 귀속되지는 않더라도 화가의 신체와 뗄 수는 없다. 그러나 화가가 이 히스테리를 자신의 주관적 증상으로 표출하는 것이 아니라 회화로 전이시킨다는 점에서 들뢰즈의 언급을 이해할 수 있다.

화가의 눈은 기관 없는 신체의 임시적인 기관이 되어 다른 신체와의 관계 속에서 발생하는 강력한 힘의 작용을 보고 또 느낀다. 재현된 신체가 아니라 순수한 현존 자체로서의 신체를 보기 위해서는 바로 화가의 눈이 필요하다. 예컨대 화가 베이컨(Francis Bacon)은 보이지 않는 힘들에 휘둘리는 혹은 그러한 힘들 앞에서 숙수무책으로 당하는 신체의 순수한 현존을 보도록 한다. 화가는 그가 직면한 힘의 관점에서 가장 자연스러운 신체의 포즈를 보여준다. 유기체적 관점에서 볼 때 베이컨이 그린 왜곡된 신체들은 그저 괴기스러울 뿐이지만, 신체의 물질적인 현존의 관점에서 볼 때 이는 가장 자연스러운 모습인 것이다. 이렇게 화가의 눈을 통해 느껴진 신체의 물질적 현존은 선과 색이라는 회화 고유의 매체를 통해 가시화된다. 들뢰즈에 따르면, 선과 색이라는 매우 물질적인 매체를 사용하는 회화는 비물질적인 음향이나 언어를 사용하는 다른 예술들에 비해, 히스테리의 감각적인 차원의 증상을 그대로 전이시켜 신체의 물질적 현존을 그대로 보존하여 가시화할 수 있다.¹⁵⁰⁾ 들뢰즈가 회화의 임상학적 성질을 ‘히스테리’로 규정한 이유 또한 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

스테리적이며, 이 히스테리의 전이 또한 화가의 자발적이고 능동적인 의식으로 온전히 포섭될 수 없는 우연한 손적 행위에 의존한다. 본고가 ‘비자발적 주체’라는 개념을 도입하여 논의를 전개하는 이유는 **감각**을 회화로 구현하는 과정에서 이렇듯 화가의 비자발적이고 수동적인 태도가 강조되기 때문이다.

149) *FBLS*, p.53.

150) *Ibid.*, p.55.

이렇듯 들뢰즈는 정신적인 것이 되어버린 히스테리와 그 증상들을 다시 신체적이고도 물질적인 것으로 돌려주는 일을 회화를 통해 설명한다. 정신분석학의 히스테리가 결국 해석이나 언어로 표현된다는 점에서 재현적이라면, 들뢰즈에게 히스테리는 신체적이고 물질적인 특성 그대로를 취한다는 점에서 실재적이다. 정신분석학에서 언어적 해석으로 환원되어 버린 육체적 증상의 물질적 현존은 들뢰즈에 와서 회화 자체가 된다. 들뢰즈에게 이 증상의 물질적 현존이란 여러 감각 수준들이 마구 교차되면서 말 그대로 너무나 분명히 느껴지는 데서 비롯된다. 유기체의 상태에서 비자발적 주체의 **감각**을 경험하는 것은 그야말로 히스테리, 즉 의식적 차원에서는 아무런 인과관계를 찾을 수 없는 증상이기 때문이다.

3.2. 감각의 구현: 다이어그램

화가가 자신의 몸에 직접 작용하는 힘에 의해 **감각**을 경험하였다면, 그는 이 **감각**을 어떻게 하나의 작품으로 구현하여 지속 가능하게 만드는가? 이 지점에서 우리는 그린버그가 간과하였던, 회화의 제작 과정을 살펴보아야 한다. 들뢰즈가 ‘힘의 포착’이라는 공통된 과제를 예술 전체에 부여함에 따라 각각의 예술은 자신의 매체적 특성에 따라 상이한 방식으로 이 임무를 수행한다. 예컨대 선과 색을 활용하는 회화는 음향을 사용하는 음악이나 언어를 사용하는 문학에 비해 매체가 훨씬 물질적이다. 그러나 음악과 회화가 매체에 따라 힘을 포착하는 방식에서 차이가 나고 각각 청각과 시각이라는 상이한 감각에 호소하는 것으로 간주된다고 하더라도, 들뢰즈의 관점에서 이때의 청각과 시각은 그보다 더 큰 전체로서의 **감각**의 한 단계이거나 양상일 뿐이다. 각각의 예술이 매체적 특성에 따라 결과적으로는 상이한 감각 기관에 도달하더라도, 궁극적으로는 하나의 특정한 감각 기관에 한정되지 않고 여러 감각 수준들의 공존을 함축하는 총체적인 **감각**을 전달한다. 그러므로 들뢰즈에게 궁극적인 것은 매체간의 차이가 아니라 이 매체가 도달한 **감각**에 있다. 이 점에서 들뢰즈는 ‘힘의 포착’이라는 공통된 과제 아래 “예술들 사이의 상대적 자율성이나 위계질서의 문제는 중요성을 잃는다”¹⁵¹⁾고 단언한다.

151) *Ibid.*, p.57.

그렇기는 해도 들뢰즈에게서 물질적 재료 혹은 매체는 하나의 **감각** 존재로서 예술작품이 성립하기 위한 필수조건이 된다.¹⁵²⁾ 그에게 예술은 재료 없이는 존재할 수 없으며, **감각**이 재료를 통해 구현된 것이 바로 예술이기 때문이다. 그럼에도 들뢰즈가 예술이 재료로부터 독립적이라고 주장하는 이유는 무엇인가? 그것은 바로 하나의 예술작품이 사실상으로는 재료가 지속되는 동안에만 **감각**을 보존한다는 점에서 재료에 의존하지만, 권리상으로는 예술이 재료에 의존하는 것 이상으로 스스로를 보존한다고 보았기 때문이다.¹⁵³⁾ 예컨대 대리석 자체가 어떤 비장함에 도달해야 하고, 물감 자체가 어떤 미소에 도달해야 한다. 그렇다면 화가는 캔버스, 물감 등의 물질적 재료를 가지고 작업하지만, 그 작업의 궁극적인 목표는 재료가 어떤 지각이나 정동에 도달해서 **감각** 그 자체로 보존되도록 하는 데에 있다. 즉 재료 자체가 어떤 **감각**에 도달하여 회화 고유의 삶을 영위하게 되는 것이다. 이렇게 되면 회화는 화가의 손을 떠난 이후에도, 감상자가 보고 있지 않은 순간에도 스스로 특정한 **감각**을 보존한다. 재료 없이 작품은 존재할 수 없다는 점에서 들뢰즈 역시 그린버그처럼 예술에서 물질적인 재료에 일차적으로 주목하지만, 들뢰즈에게 궁극적인 것은 재료가 도달한 **감각**이다.

이러한 점에서 들뢰즈에게서는 회화의 매체가 제 아무리 물질적일지라도 결국 회화가 도달한 **감각**은 매체 자체로 환원될 수 없다. 그린버그는 회화에서 궁극적인 것을 물질적 매체 자체 혹은 화가의 관념적 구상에 귀속시킨 반면, 들뢰즈는 회화가 이 둘 어디로도 귀속되지 않은 채 즉자적으로 존립하게 한다. 그러므로 들뢰즈에게 예술은 물질적인 재료가 진정 변환하여 비물질적인 **감각**에 도달한 것이다.¹⁵⁴⁾ 들뢰즈는 이렇게 재료가 비물질화되는 과정을 강조하며, 재료가 **감각**의 일부가 되는 순간을 특정할 수는 없지만, 그 순간부터 예술은 재료와 **감각** 사이의 분간 불가능성(indiscernabilité)의 영역 속에서 살게 된다고 말한다.¹⁵⁵⁾ 재료가 그 자체만으로 **감각** 존재가 될 수는 없지만, 이렇게 재료와 **감각** 사이의 분간 불가능성의 영역을 만들기 위해 화가는 물감을 문지르고 여러 방향에서 튀기며 스펀지로 찍어내기도 한다. 들뢰즈는 이러한 과정을 ‘미학적 구성(composition esthétique)’¹⁵⁶⁾이라고

152) *QP*, p.157.

153) *Ibid.*, p.154.

154) *PS*, p.61.

155) *QP*, p.157.

부른다. 미학적 구성은 화가가 자신의 **감각** 경험을 구현하기 위해 재료의 물질적인 흐름을 절단하고 혼합시키는 과정이라고 볼 수 있다. 미학적 구성을 통해 재료는 **감각**으로 이행하며, 이 과정에서 물질적 재료 혹은 매체에 불과했던 회화의 평면은 그 위에 **감각**이 하나의 즉자적 존재로서 세워질 ‘구성면(plan de composition)’¹⁵⁷⁾의 일부를 이루게 된다. 그러므로 들뢰즈에 이르러 회화의 평면은 그 자체 존재론적 장이 되는 것으로 해석할 수 있다.

들뢰즈가 미학적 구성이라고 명명한 과정이 그린버그에게는 자발적인 의식 주체로서 화가의 관념적인 구상을 통해 이루어지는 것으로 이해되었지만, 들뢰즈에게는 비자발적인 감각 주체로서 화가의 우연한 손적 행위에 의존하는 ‘다이어그램(Diagramme)’¹⁵⁸⁾을 통해 이루어진다고 볼 수 있다. **감각**을 경험한 화가의 히스테리가 회화로 전이되는 과정에서 개입하는 것이 바로 다이어그램이고 **감각**이 이 다이어그램을 거쳐 회화로서 구현된다면, 들뢰즈에게 다이어그램은 결국 강도의 전이를 위한 것이라고 볼 수 있다. 다이어그램이 손적인 힘에 의해 인도되는 이유는 화가의 히스테리가 손으로

156) 들뢰즈는 스스로 ‘구성(composition)’이라는 개념을 사용하며, “예술의 유일한 정의는 구성”이라고 말한다. *Ibid.*, p.181.

157) 들뢰즈에 따르면, 예술은 내재면을 **감각**을 통해 사유하여 ‘구성면’으로 구축한다. 이때 구성은 기술적 구성과 미학적 구성으로 나뉘는데, 회화에서 캔버스의 순백의 표면은 기술적 구성에 의한 재료로서 생산된 것인 반면, 미학적 구성은 이러한 재료가 **감각** 안으로 이행함으로써 이루어진다. *Ibid.*, pp.181-184. 본고에서 이를 ‘미학적’ 구성이라고 번역하는 이유는 들뢰즈가 칸트(Immanuel Kant) 미학에서 감성론과 예술론이 이중으로 분리되어 있는 것을 진단하고 이를 극복하려고 한 점에 근거한다. 들뢰즈에게 ‘미학’ 혹은 ‘미학적’이라는 것은 가능한 경험의 형식인 ‘감성’과 실재적 경험에 대한 반성인 ‘예술’이라는 이중적 의미가 합쳐지기 위해 경험 일반의 조건들이 그 자체로 실재적 경험의 조건들이 되어야 한다는 점과 관련된다. 그러므로 ‘미학적’ 구성이란 감성론과 예술론의 이중성을 극복하기 위한 과정이라고 볼 수 있다. 들뢰즈에게서 칸트 미학의 이중성에 대한 비판과 극복에 대해서는 성기현, 「질 들뢰즈의 감각론 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2017, pp.8-10과 pp.171-172를 참고하길 바란다.

158) 들뢰즈는 다이어그램이라는 개념을 푸코(Michel Foucault)에게서 빌려온 후, 권력을 구성하는 힘들의 관계를 제시한 것으로서 정의 내린다. 그러나 『감각의 논리(1981)』에서는 이 개념을 사회적 장이 아닌 힘의 포착이라는 예술의 문제와 관련하여, 화가의 비자발적인 표시에 대한 회화적 실천을 지시하는 것으로 이해한다. 아르노 빌라니·로베르 싸소, 신지영 옮김, 『들뢰즈 개념어 사전』, 갈무리, 2012, p.90-97. 들뢰즈에게서 다이어그램 개념의 변천 양상과 회화적 적용에 대한 연구로는 다음의 논문을 참고하길 바란다. 이준영, 「A Map of Painterly Forces : A Study of the Diagram in Deleuze's Francis Bacon」, 서울대학교 대학원 미학과 석사학위논문, 2018.

발현되기 때문이다. 신체적 증상으로서의 히스테리는 자신의 몸에 보이지 않는 힘이 작용할 때, 즉 파도의 일렁임처럼 우리의 몸 위에 새겨져 있는 잠재태 위에 힘이 작용할 때 일어난다. 고정된 기관이 아니라 잠재적인 수준들만을 지니는 기관 없는 신체 위에 힘이 작용하는 이 순간은 들뢰즈가 말하는 **감각**이 경험되는 순간이다. 그런데 이 힘은 예기치 못한, 우리로서는 그야말로 알 수 없는 힘의 작용이라는 점에서 화가는 자신의 의도로 완전히 포섭되지 않는 부분들로 인해 손의 우연한 행위에 어느 정도 의존할 수밖에 없다. 들뢰즈는 다른 예술들에서는 다이어그램이 연상될 뿐이지만 회화에서는 이 다이어그램이 직접 화가에 의해 통과되고 통제된다고 말한다.¹⁵⁹⁾ 화가는 이 다이어그램을 거침으로써, 자신의 기관 없는 신체에 닥친 예기치 못하고 알 수도 없는 힘을 그러서 하나의 신체로 구현하고 보존한다. 이렇게 **감각**의 순간을 구현한 회화는 화가가 **감각**을 경험한 메커니즘을 그대로 담지하기에 그 자체로도 히스테리적이다.

이렇듯 기본적으로 다이어그램은 화가의 **감각** 경험의 히스테리적 증상이 손적 행위로서 발현되는 것이지만, 회화의 제작 과정에 있어서 여러 중요한 기능을 한다. 들뢰즈는 회화가 사진의 등장으로 인해 구상(figuration)의 임무에서 벗어나 힘의 포착에 보다 더 주목할 수 있게 된 상황을 말한다.¹⁶⁰⁾ 그러나 동시에 그는 화가가 실제로 그림을 그릴 때 구상적인 것에서 벗어나는 일은 예전보다 더 힘들어졌다는 점을 인지한다. 왜냐하면 사진, 신문 등 온갖 구상적인 이미지들이 화가가 그림을 그리고자 하는 캔버스 위에 이미 존재하고, 심지어 화가의 머릿속에도 이미 가득 차 있기 때문이다. 그리고 이와 같은 일은 이미지가 범람하는 현대 화가들이라면 누구나 겪은 일이다.¹⁶¹⁾ 들뢰즈는 화가들이 이 구상적 소여들로부터 벗어나려 의식적으로 노력하면 할수록 오히려 다른 구상적 이미지들로 옮겨 가거나 다른 판에 박힌 이미지들을 더욱 양산하기 쉽다는 점을 파악한다.¹⁶²⁾ 그리고 그는 이런 상황

159) *FBLS*, p.96.

160) 들뢰즈가 힘의 포착에 성공한 회화로서 현대 회화만을 논의하는 것은 아니다. 대표적으로 그는 미켈란젤로의 <The Holy Family>(1504-1505)가 여전히 재현 회화이기는 하지만 힘에 의해 변형된 형상들(Figures)을 보여주었다는 점에서 힘의 포착에 성공했다고 평가한다. *Ibid.*, pp.150-151. 단지 현대 화가들은 사진의 등장으로 인해 구상의 임무에서 정식으로 벗어나 본격적으로 힘의 포착에 더욱 주목하게 되었다고 볼 수 있다.

161) *Ibid.*, p.83.

속에서 화가에게 요구되는 태도란 이 판에 박힌 이미지들을 벗어나려는 의지를 버리고자 하는, 한 차원 높은 의지를 지니는 것이라고 말한다.¹⁶³⁾

그렇다면 그 이후에 화가는 무엇을 할 수 있는가? 들뢰즈에 따르면, 화가는 분명 자기가 그리고자 하는 것이 있지만 그것에 어떻게 도달해야 하는지는 알지 못한다.¹⁶⁴⁾ 이는 **감각**이 예기치 못한 순간에 알 수 없는 힘의 작용에 의해 발생하기 때문이라고 이해할 수 있다. 그래서 들뢰즈는 자신이 그리고자 하는 것에 어떻게 도달해야 할지 모르는 이때 화가가 ‘자유로운 표시들’을 재빠르게 해야 한다고 말한다.¹⁶⁵⁾ 이 표시들은 오직 화가의 손에만 관계하고 손의 우연한 행위에 의존한다. 들뢰즈에게 다이어그램은 말하자면 비재현적인 선과 색이 작용하는 총체로서, 힘의 작용으로 인한 **감각**을 그리려는 화가들이 반드시 직면하게 되는 것이다. 들뢰즈가 다이어그램이란 “구상적이고 개연적인 소여들 속에서 캔버스 위에 엄습한 일종의 대재난”¹⁶⁶⁾과도 같다고 말하는 이유는 화가들이 캔버스를 선점하고 있던 판에 박힌 것들과 단절되는 순간에 직면하고 이러한 순간이 곧 다이어그램이 작동되는 순간이기 때문이다. 들뢰즈에 의하면, 다이어그램은 사람들의 기존 인식 틀에 적절히 맞추어진 구상적인 단위를 극소화하거나 극대화하여 현미경적 단위 혹은 반대로 우주적 단위로 대체하기 때문에 그 자체로는 혼돈과도 같다. 마치 거대한 사하라 사막의 한 지역을 들여다보거나 코뿔소의 피부부를 클로즈업하여 들여다보는 것, 이런 것들이 바로 갑자기 펼쳐진 다이어그램이다.¹⁶⁷⁾

들뢰즈는 회화에서 다이어그램이 캔버스의 부분들을 문지르고 휩쓸고 지우기, 여러 각도에서 다양한 속도로 물감 뿌리기와 같은 우연한 행위들을 통해 도입된다고 말한다. 그리고 이러한 행위의 결과로서 만들어진 짧은 표시들은 구상적이지 않고 비자발적이며 자유로운 것들이라는 점을 강조한다.¹⁶⁸⁾ 다이어그램의 손적인 행위와 그 결과를 통해, 화가의 머릿속이나

162) *Ibid.*, pp.83-85.

163) *Ibid.*, p.88.

164) *Ibid.*

165) *Ibid.*, p.89.

166) *Ibid.*, p.93.

167) *Ibid.*, p.94.

168) *Ibid.*, p.93.

캔버스 위에 미리 주어졌던 구상적 이미지들은 모두 지워지고 쓸려지고 문질러지고 뒤덮여 제 기능을 하지 못하게 된다. 들뢰즈의 논의를 받아들인다면, 이제 화가가 해야 할 예비 작업은 자신의 머릿속 아이디어를 구현하기 위해 대강의 형태를 선으로 표시하고 전체적인 구도를 짜임새 있게 맞춰보는 스케치가 아니다. 오히려 구상적인 것에 대한 무력한 포기를 통해 모든 것을 손의 우연적 행위에 내맡기는 다이어그램이 도래하도록 하는 일이 요구될 것이다. 그러므로 본질적으로 손적인 다이어그램은 캔버스를 선점하고 있는 구상적인 것과 단절하고 그것을 넘어서기 위해, 그리하여 힘의 흐름에 다가가기 위해 작동된다고 볼 수 있다.

화가가 이러한 다이어그램을 직면하는 것은 곧 비자발적 주체로서 강도의 차원에서 세계를 만나고 정동을 끊임없이 활성화시킴으로써, 자신의 기관 없는 신체에 직접 작용하는 특정한 **감각**을 경험했음을 의미하기도 한다. 남을 거칠고 사납게 제압하는 힘이라는 ‘폭력(violence)’의 사전적 의미가 암시하듯, 들뢰즈에게서도 **감각**과의 우연적 마주침이 강제하는 힘은 폭력적이다. 그런데 들뢰즈가 말하는 ‘**감각의 폭력**’은 전쟁과 같은 어떤 광경의 폭력처럼 파문을 일으키거나 재현될 수 있는 폭력과는 아무런 관련이 없으며, 대신 신경 시스템 위에 직접적으로 작용하는 **감각**의 강도상의 실재적인 추락을 의미한다.¹⁶⁹⁾ 이런 의미에서 들뢰즈에게 화가가 포착하는 힘은 능동적으로 지각하는 것이 아니라 그에게 위력적으로 다가오는 것이자 예견하지 못하는 것이다.

어떤 예기치 못한 **감각**을 경험하게 될지는 모르지만, 일단 **감각**의 위력을 마주한 화가는 다이어그램의 혼돈을 적절히 다루고 사용함으로써 이 **감각**을 그려내고자 한다. 자신에게 닥쳐온 **감각**이라는 우연적인 사건을 필연적인 사실로 전환하는 일은 누구나 할 수는 없는 어려운 일이라는 점에서, 보이지 않는 힘을 가시화하는 화가의 임무는 어려운 과제이다. 들뢰즈가 사용하는 거미의 예로 이해해보자면,¹⁷⁰⁾ 거미에게는 먹이를 자발적으로 선택할 여지가 주어지지 않지만, 바로 그렇기 때문에 거미는 거미줄 위로 전해지는 모든 자극을 감지하는 데 필사적일 수밖에 없다. 거미는 거미줄이라는

169) *Ibid.*, p.43.

170) 들뢰즈가 사용한 거미의 비유와 이에 대한 설명은 다음을 참고하여 서술하였다. PS, pp.218-219와 홍명섭, 『현대철학의 예술적 사용』, 아트북스, 2017, pp.87-97.

제한적 조건에 걸려든 것은 무엇이든지 모두 먹어치움으로써 그 먹잇감이 마치 자기가 원래 먹고자 했던 것인냥 만들어버린다. 이렇게 우연을 전복하여 필연이 되게 하는 거미의 위력은 매우 위력적이다. 이처럼 비자발적 주체로서의 화가는 의도치 않게 혹은 선택의 여지없이 우연하게 **감각**을 경험하지만, 자신에게 닥친 **감각**을 경험하는 탈영토화된 상태에 그치는 것이 아니라 다이어그램을 적절히 다룸으로써 이 우연한 **감각**을 필연적인 ‘회화적 사실(le fait pictural)’¹⁷¹⁾로 구현한다.

그러므로 들뢰즈는 화가가 다이어그램을 직면한 후 자신만의 방식으로 다이어그램의 혼돈을 적절히 다스리고 ‘히스테리적으로(hystériquement)’ 통과하여 **감각**을 구현해야 한다고 말한다.¹⁷²⁾ 자신이 **감각**의 히스테리적 증상을 선과 색으로 구현하기 위해 다이어그램을 통과함으로써 화가는 그리기 작업 자체, 그리고 결과로서의 회화마저 히스테리적인 것으로 만들어버린다. 다이어그램을 ‘직면(se affronter)’하는 일과 ‘통과(passer)’하는 일에서 비자발적 주체로서 화가의 수동성과 능동성의 경계가 혼동될 수 있지만, 특정한 **감각**이 닥치고 다이어그램의 혼돈을 ‘직면’하는 것이 수동적인 사태라면, 그 혼돈으로부터 새로운 질서를 발견하여 회화적 사실로 조직화해나간다는 의미에서는 능동적인 자세가 요구된다. 그런데 다이어그램은 순수하게 순적인 작용이므로 여기서 화가의 능동성이 개입된다고 해서 그것이 그린버그에서처럼 화가의 관념적이고 지성적인 자발성과 같은 부류인 것은 아니다. 들뢰즈가 다이어그램을 ‘통과’한다고 말할 때 암시되는 능동성은 자신에게 수동적으로 닥친 **감각**의 우연성을 필연으로 바꾸기 위해 몸의 능력을 최대한으로 발휘한다는 의미이다. 거미가 지성의 주재 아래 전략을 세워 능동적으로 먹이를 찾는 것이 아니라 직접 몸을 써서 먹이가 되게 하는 것처럼, 이제 수동적 계기에 의해 최대한으로 발휘되는 몸의 능력이 문제가 된다.

그런데 이때 몸의 능력을 최대로 발휘한다는 것은 거미가 먹이를 향해 전속력으로 돌진한다는 의미라기보다는 먹이가 걸려든 상황과 그때그때 다르게 전해오는 자극에 따라 적절한 방식으로 신체를 섬세하게 활용한

171) *FBLS*, p.150. 이때 ‘사실(Fait)’이란 ‘**감각**의 발생’을 의미한다. 들뢰즈에게 ‘힘의 포착으로서의 회화’가 의미하는 바는 힘이 원인이자 조건이 되어 발생한 ‘**감각**의 발생’ 자체를 그려내는 것, 즉 힘과 신체가 만날 때 그 만남이 빚어내는 ‘사실’을 그려내는 것이 회화라는 점이다.

172) *Ibid.*, p.96.

다는 의미이다. 그런 의미에서 다이어그램을 통과하는 일은 꽤나 전략적인데, 지성의 전략이 아니라 신체의 전략이 요구된다는 점에서 그러하다. 그러므로 다이어그램의 우연성은 단순한 우연이 아니라 “조작된 우연(*hasard que manipulé*)”¹⁷³⁾이다. 화가가 그때그때 다르게 전해오는 자극에 대해 매번 다른 적절한 방식으로 반응한다는 점에서, 들뢰즈에게 다이어그램은 하나일 수 없으며 화가들마다 또 한 명의 화가에게서도 시기마다 다르게 나타난다. 들뢰즈는 예컨대 고흐의 다이어그램을 특정하게 지정할 수 있다고 말하는데,¹⁷⁴⁾ 그렇다면 이는 몬드리안이나 폴록, 세잔이나 베이컨의 다이어그램 또한 제각기 분류할 수 있다는 말이 된다.

이렇듯 우연적인 **감각**을 필연적인 회화적 사실로, 다이어그램의 우연한 흔적들을 조작된 우연으로 전환하는 과정이 바로 들뢰즈가 생각하는 그리기 작업이다. 특정한 **감각**이 우연히 닥치고 혼돈 자체인 다이어그램을 직면하는 것은 수동적인 사태이지만, 다이어그램의 우발적인 실행을 적절히 다루어 그 **감각**을 필연적인 회화적 사실로 만드는 이 지점이 바로 비자발적 주체의 수동성과 능동성이 전환되는 곳이라고 할 수 있다. 화가는 자신이 직접 경험한 힘을 **감각** 존재로 구현하여 지속 가능하도록 하기 위해 그 자체로는 혼돈인 다이어그램을 적절히 사용해야 한다. 들뢰즈에게서 보이지 않는 힘을 보이게 만드는 화가의 임무가 의미하는 바는 곧 이것이다. 예기치 못한 **감각**과의 우연한 마주침, 수동적 계기에 의해 닥친 **감각**의 우연성을 사후적 필연으로 바꾸는 능동적 행위는 지적 능력이 아니라 신체 능력을 최대한 발휘함으로써, 즉 화가의 경우에는 손을 자유롭고도 적절히 활용함으로써 이루어진다고 볼 수 있다. 이렇듯 회화에서 다이어그램은 마치 하나의 기계처럼 캔버스, 선과 색이라는 재료와 화가의 손적 행위라는 기능에 의해 작동된다. 화가의 우연한 손적 행위가 재료의 물질적 흐름을 절단하고 특정한 배치를 만들어 **감각** 존재가 세워질 수 있는 구성면을 구축하면, 회화의 평면에는 하나의 존재론적 장이 건설된다.

173) *Ibid.*, p.90.

174) *Ibid.*, p.95.

II 장을 통해 본고는 들뢰즈의 존재론과 회화론에 근거하여 볼 때 회화의 평면이 물질적 의미를 넘어서는 존재론적 의미를 지닐 수 있음을 주장하였다. 들뢰즈가 회화에서 중요하게 여긴 것은 형태를 재현하여 그려내는 것이 아니라 그 형태를 만들어내지만 보이지는 않는 힘을 포착하는 것이다. 존재의 근거이자 원리로서의 힘, 그리고 이 힘이 원인이 되어 발생하는 그 자체로 존재론적 사건인 **감각**이 있다면, 그러한 **감각**을 물질적 재료를 통해 시각적으로 구현하여 지속 가능하게 만드는 것이 바로 회화이다. **감각**은 재료가 이행하여 성립되는 것이라는 점에서, 들뢰즈에게 회화의 물질적 평면은 단순히 물질적인 의미만을 지니는 2차원적 장이 아니라 존재론적 사건이 기입되는 장으로 거듭난다. 이때 재료가 **감각**으로 이행하는 데에 결정적인 역할을 하는 다이어그램은 히스테리적 증상의 발현으로 인한 손의 우연성에 어느 정도 의존하므로, 재료의 **감각**으로의 이행 과정은 화가의 온전한 의식으로 귀속될 수 없다. 그러므로 **감각**으로 이행한 회화의 평면은 화가의 관념적 구상으로 환원되는 것이 아니라 그 자체로 감각의 논리를 담지하는 존재론적 장이 된다.

이제 본고는 한 걸음 더 나아가 회화가 **감각**을 구현하는 과정에서 공간적 평면성을 만들어내는 경우에 주목하여, 이 공간적 평면성이 존재론적 장의 수평적이고 위계 없으며 비유기적이고 역동적인 양상과 상응한다는 점에 근거하여 회화의 평면성에 새로운 의미를 부여할 것이다. 여기서 중요하게 여겨질 점은 다이어그램이 작동된다는 것 자체라기보다는 이 다이어그램이 화가들에 따라, 그리고 화가가 경험한 **감각**에 따라 매번 다른 방식으로 작동되고 조작된다는 점이다. 그러므로 다음 장에서는 **감각**을 ‘성공적으로’ 구현하는 일, 즉 사실의 가능성에 불과한 다이어그램으로부터 회화적 사실 자체를 도출해내는 일에 초점이 맞춰질 것이다.

Ⅲ. 평면성 담론의 재구성: 존재론적 수평성 · 역동성의 표명

Ⅱ장을 통해 회화의 평면이 그 자체로 존재론적 장이 될 수 있음을 알아보았다면, 이를 기반으로 하여 본 장에서는 현대 회화의 평면성에 대한 담론을 재구성해볼 것이다. 평면성 담론을 재구성함에 있어 본고가 의미 있게 참고하려는 점은 들뢰즈에게서 다이어그램이 눈의 종속에서 해방된 손적인 힘에 의해 이끌리고, 그 결과 재현 회화의 3차원적 공간을 해체하는 기능을 한다는 점이다. 들뢰즈가 보기에 재현 회화에서처럼 원근법을 통해 회화 공간이 전경과 후경으로 나뉘어 유기적으로 조직화되면, 힘에 주목하게 만드는 것이 아니라 구상(figuration)과 서술(narration)이 침입해 들어오기 쉬운 조건으로 만드는 것이다.¹⁷⁵⁾ 왜냐하면 회화 공간에서 깊이를 인정한다는 것은 그 깊이가 구별하는 것들, 예컨대 전경과 후경, 형상과 배경, 혹은 형상들 사이에 서술적이고 재현적인 결합 관계가 만들어진다는 것을 인정하는 것이기 때문이다. 이는 곧 힘들의 관계로 이루어진 신체와 신체 사이의 무매개적인 만남이 아니라 이들 사이에 존재론적 간격이 부여된 만남을 전제하는 것이다. 게다가 이러한 3차원적 공간은 주체의 합리적인 의식을 중심으로 구성되는 시각장을 전제하므로, 존재론적으로 보면 “‘이것임’에 의해 점유되는”¹⁷⁶⁾ 내재면이 아니라 주체를 형성하는 초월면에 해당하는 홈 파인 공간을 구현하는 것이라 볼 수 있다. 그러나 힘의 작용을 가시화하는 과정에서 눈에서 해방된 손적인 힘에 의해 인도되는 다이어그램이 도입되고 작동되면, 주체의

175) *FBLS*, p.128. 들뢰즈는 회화가 재현의 구상적(figuratif), 예시적(illustratif), 서술적(narratif) 성격을 몰아내야 한다고 말한다. 들뢰즈에게서 ‘예시적’이라는 것은 하나의 이미지와 그 이미지가 실증한다고 여겨지는 어떤 대상의 관계를 의미한다. 그리고 ‘서술적’이라는 것은 각각의 이미지에 그에 해당하는 대상이 부여된 하나의 예시적 총체가 있다고 할 때, 이 총체 속에서 한 이미지가 다른 이미지들과 맺는 관계를 의미한다. 이때 예시와 서술은 상관된 짝을 이루는데, 왜냐하면 예시된 이미지들이 모여 하나의 전체적 이미지를 이루면 이 총체 속 이미지들 사이에는 언제나 어떤 이야기가 끼어들기 때문이다. ‘구상적’이라는 것은 예시적인 것과 서술적인 것 모두를 함축하는 보다 큰 성격이라고 볼 수 있다. 이에 대해서는 다음을 참고하길 바란다. *Ibid.*, p.12.

176) *Ibid.*, p.598.

합리적인 의식에 근거한 3차원적 공간이 구성될 수 없다.

이러한 점에서 본고는 다이어그램이 힘의 유동적인 흐름으로 구성된 매끈한 공간을 구현할 수 있는 결정적인 계기가 된다고 평가한다. 흠 파인 공간이 ‘눈’, 즉 주체의 합리적인 의식에 근거한 시각장과 관련된다면, 매끈한 공간은 ‘손’, 즉 눈에서 해방된 우연하고도 자유로운 손적 행위와 관련된다. 현대 화가들은 재현의 회로를 끊어내고 힘을 포착하기 위해 다이어그램을 작동시키고 매끈한 공간을 구현함으로써, 감상자로 하여금 **감각**이 발생하는 존재론적 장 자체에 보다 가까이 다가갈 수 있도록 한다. 오로지 힘들의 흐름으로 가득 찬 매끈한 공간은 어떠한 정박도 한계도 윤곽도 중심도 없이 모든 것이 어떤 방향으로든 서로 연결될 수 있는 공간이다. 회화에서 매끈한 공간은 모든 조형 요소들이 하나의 같은 평면 위에 공존한다는 점에서 공간적인 평평함으로서 나타난다. 이 경우 회화는 화가와 그림, 그리고 감상자 사이에 깊이를 삽입하는 원근법과는 반대로 이들 사이에 어떤 거리나 간격도 부여하지 않는다. 그러나 현대 화가들이 낫설지만 강한 손적인 힘에 의해 인도되는 다이어그램을 통해 매끈한 공간을 구현할 수 있다고 해서 모두가 이에 성공하는 것은 아니다. 왜냐하면 이 문제는 다이어그램을 어떤 방식으로 다루었고 결과적으로 **감각**을 얼마나 성공적으로 구현했는가의 문제와 밀접하게 연관되어 있기 때문이다. 들뢰즈에게서 다이어그램은 하나로 규정될 수 없으며, 그 스스로도 현대 화가들이 다이어그램을 다루는 방식을 크게 세 유형으로 나누어 설명한다.

I 장에서 살펴보았듯이, 그린버그에게 회화의 평면성은 매체 표면의 2차원성을 드러내는 것으로 간주되었고 회화의 환원 불가능한 본질로서 상정되었다. 앞으로 본 장의 논의를 통해 평면성 담론을 재구성함으로써 본고는 회화의 평면성이란 매체 표면 위에 **감각**이 구현된 결과 나타나는 하나의 효과로서 이해될 수 있음을 보일 것이다. 그리고 이 효과란 결국 내재면의 수평적이고 역동적인 양상을 지시하는 것임을 주장할 것이다. 이러한 새로운 관점은 그린버그가 평면적이라고 여겼던 현대 회화들에 대해 재고하는 기회를 주고, 또 한편으로는 그린버그가 매체의 본성을 거스르는 것으로 폄하했던 혹은 그가 직접적으로 다루지는 않았지만 그의 관점에서 미루어 보아 그러했을 회화들을 재평가하는 기회를 준다.

1. 순수 시각적 평면성에 대한 재평가

들뢰즈는 그린버그에 의해 ‘순수 시각적(optique)’¹⁷⁷⁾ 관점에 제한되어 있던 현대 회화를 재평가하고, 추상 회화와 추상 표현주의 회화를 명확히 구분한다. 우선 몬드리안(Piet Mondrian), 칸딘스키(Wassily Kandinsky)로 대표되는 ‘추상(Abstraction)’의 방식은 그린버그에게서와 마찬가지로 들뢰즈에게서도 순수 시각적 평면을 구현한 것으로 평가된다.¹⁷⁸⁾ 그러나 이때 ‘순수 시각적’이라는 기준이 그린버그에게서는 ‘어떻게 회화 공간을 매체 표면의 2차원성을 드러내도록 구성하였는가’의 관점에서 평가되었다면, 들뢰즈에게서는 ‘어떻게 힘을 포착하여 **감각**으로 구현하였는가’의 관점에서 평가된다. 들뢰즈의 관점에서 추상 화가들은 자신의 몸에 직접적으로 작용하는 알 수 없는 힘의 작용으로 인해 손으로 발현되는 히스테리적 신체 증상을 겪지만 “강도 높은 정신적 노력을 통해서”¹⁷⁹⁾ 이를 최대한 의식적으로 다스리고 통제하려 한다. 그 결과 이들의 그림에서 다이어그램의 손적인 흔적들은 질서정연한 시각적 코드로 환원된다. 예를 들어 몬드리안은 <Compositio n with Red, Blue and Yellow>(1930)[도판9]에서 수직선, 수평선, 삼원색이

177) (1) ‘optique’는 보통 ‘광학적’이라고 번역되지만 본고에서는 ‘haptique’와 의미 차이를 살리기 위해, ‘optique’는 눈의 보는 기능을 가리키므로 ‘순수 시각적’, ‘haptique’는 눈의 만지는 기능을 가리키므로 ‘촉지적’으로 번역할 것이다.

(2) ‘haptique’은 보통 ‘촉각적’ 또는 ‘촉지적’으로 번역된다. ‘촉각’은 한자로 觸(닿을 촉) 覺(깨달을 각)을 쓰고 그 사전적 의미는 ‘피부의 겉에 다른 물건이 닿아서 느끼는 감각’이다. 반면 ‘촉지’는 觸(닿을 촉) 肢(팔다리 지)를 쓰고 그 사전적 의미는 ‘누에나 거미처럼 일부 벌레가 가진 기관으로서 외부로부터 닿는 자극을 감지하는 기관’이다. 이로 미루어 보아 ‘촉각’은 일반적으로 손끝으로 느끼는 감각이라는 의미가 강하지만, ‘촉지’는 지(肢)가 팔다리 전체를 의미하듯이 손뿐만이 아니라 온 몸으로 감각을 느끼는 것에 가깝다. 마치 거미줄 위 거미가 거미줄을 통해 전해오는 진동을 온 몸으로 느끼는 것처럼 말이다. ‘촉각’은 그 느낌을 지각하는 주체의 능동성이 강조되는 반면에, ‘촉지’는 주체가 지각하기 이전의 자극과 자극을 받아들이는 수동성이 강조되므로, 본고에서는 ‘haptique’를 기관 없는 신체가 자신에게 전해지는 자극에 비자발적으로 반응한다는 의미와 연관지어 ‘촉지적’으로 번역하기로 한다. 그리고 이와 구별되어 ‘tactile’은 분절화된 오감 중의 하나라는 의미에서 ‘촉각적’으로 번역하기로 한다.

178) 추상 회화에 대한 들뢰즈의 평가를 서술한 이하 문단의 내용은 다음을 참고한 것이다. *FBLS*, pp.96-97.

179) *Ibid.*, p.96.

라는 코드들을 활용하여 화면을 구성한다. 그리고 칸딘스키는 <Composition 8>(1923)[도판10]에서 흰색을 활동성과 수직성을 드러내는 코드로 환원하고 검은색을 무력함과 수평성을 드러내는 코드로 환원한 후 이 기본 코드들을 재규합하여 화면을 구성한다. 이들의 그림에서 손의 자유분방한 움직임들과 그로 인한 흔적들은 순수하게 시각적인 코드 속에 내재화된다. 들뢰즈에 따르면 이때 코드는 지성에 의한 해석을 필요로 하므로, 코드들로 가득 찬 추상 회화의 순수 시각적 평면은 감상자를 외부의 모든 소란과 단절된 정신적인 상태로 이끈다.

이렇듯 재현 회화에서는 눈에 대한 손의 종속이 유지되지만, 추상 회화에서는 눈에 대한 손의 종속을 완전히 단절하여 순수하게 시각적인 평면을 만들어낸다. 들뢰즈가 보기에 추상 회화의 시각적인 형태들은 힘들이 만들어내는 긴장을 담지하고 있다는 점에서 오직 기하학적이기만 한 형태들과는 구별된다.¹⁸⁰⁾ 그런데 추상 회화의 문제는 이 형태들을 그리는 손의 움직임과 형태들을 결정하는 비가시적인 힘이 코드 속에 내재화된다는 점이다. 즉 추상 회화는 다이어그램을 도입하여 재현 회화의 3차원 공간적 좌표를 해체하지만, 도입된 다이어그램을 손가락적 단위들로 쪼갬 후 각각에 상징적인 의미를 부여한 코드들로 평면을 구성한다. 코드는 이렇듯 화가의 강도 높은 정신적 노력에 기반한 의도에 종속되고, 이에 따라 감상자에게 지성적 해석을 요구한다. 그러므로 추상 회화에서는 조형 요소들 사이의 매우 유기적인 조직에 근거한 코드 해석이 발생한다. 지성적 해석이 필요한 코드를 생산하는 것은 재현 회화에서 서사를 부과하는 것처럼 화가와 그림, 그리고 감상자 사이에 존재론적 간격이 반드시 전제되는 일이다. 그러므로 추상 회화는 힘을 포착하고자 했더라도, 끝내 **감각**의 본질적인 실재성을 무화하고 시각적 코드 속에 내화함으로써 힘들이 보여주는 긴장을 중화시켜버린다. 그리고 이렇게 코드화된 긴장들은 감각적이기보다는 엄밀히 말해 두뇌적이다.

이러한 점에서 추상 회화는 존재론적으로 보면 재현 회화에서와 마찬가지로 흠 파인 공간을 구현한다고 볼 수 있다. 추상 회화의 기하학적인 선은 결국 흠 파인 공간에 종속되므로 재현 회화의 유기적인 선과 대립하지도 않는다.¹⁸¹⁾ 즉 추상 회화는 재현 회화에서의 3차원 공간을 해체하였다는

180) *Ibid.*, p.97.

점에서 공간적으로는 평면적일지 모르나 존재론적으로는 결코 평면적이지 않으며, 이러한 흠 파인 공간에서는 자유롭게 비유기적인 생성 또한 일어나기 힘들다. 몬드리안과 칸딘스키는 힘을 포착하고 가시화하기 위해 다이어그램을 작동시킨다는 점에서 손적인 강렬한 힘에 이끌려 추상적인 선을 구현할 가능성을 지니지만, 결국 이들에게서 추상적인 선의 자유분방함은 직선과 사각형, 비례의 규칙과 같은 기하학적 구도 아래 다시 갇혀 흠 파인 공간에 복무하게 되는 것이다.¹⁸²⁾ 예컨대 칸딘스키는 <Improvisation 26>(1912)[도판 11]에서 윤곽을 그리지 않고 자유롭게 화면을 흐르는 선들을 보여주었지만, <Composition 8>(1923)[도판 10]에서는 이 자유로운 흐름을 다시 기하학적인 점, 선, 면으로 환원시켜 흠 파인 공간에 종속되는 양상을 보여준다.

다음으로 들뢰즈는 폴록, 루이스(Morris Louis)로 대표되는 ‘추상 표현주의(Expressionnisme Abstract)’가 추상과는 정반대로 다이어그램의 혼돈을 캔버스 전체에 덮어버려 순수하게 손적인 공간을 만든다고 평가한다.¹⁸³⁾ <Beta Lambda>(1961)[도판 12]에서 볼 수 있는 루이스의 얼룩은 어떤 것도 윤곽 짓거나 제한하지 않는 자유분방한 선들을 보여준다. 그리고 폴록은 여기서 더 나아가 화면 전체에 선과 색의 혼돈을 그대로 취한다. <Autumn Rhythm: Number 30>(1950)[도판 6]에서 폴록은 모든 형태들을 유동적이고 무질서한 선들로 분해하여 구상적인 것을 넘어서려 했다. 이 그림에서 색들은 가늘거나 두꺼운 곡선으로 자유분방하게 전환되며 화면 전체를 흐른다. 이 선들은 어떤 윤곽도 찾을 수 없을뿐더러 어떤 한계도 짓지 않으며 끊임없이 분산하고 갈라진다. 이러한 선은 지성에 종속되지 않는 히스테리적인 손적 행위의 물리적 움직임을 즉자적으로 드러낸다. 이는 추상 화가들이 자신이 포착한 힘의 작용을 의식적으로 다스리려고 하는 것과 반대되는 방식이다. 비자발적 주체로서 이들 추상 표현주의 화가들은 자신이

181) II장에서 살펴보았듯이, 들뢰즈는 보링거가 추상적인 선을 구체적인 선, 즉 유기적인 선과 대립시킨 점에는 동의하지만, 기하학적인 선을 유기적인 선과 대립되는 추상적인 선으로 포괄하여 이해하는 관점에는 반대했다. 들뢰즈에게서 기하학적인 선은 유기적인 선과 같은 맥락에 속한다. 이에 대해서는 다음을 참고하길 바란다. *MP*, p.618.

182) 이진경, 「들뢰즈와 현대미술, 추상으로서의 예술」, 『월간미술』, 제213호, 2002, p.80.

183) 추상 표현주의 회화에 대한 들뢰즈의 평가를 서술한 이하 문단의 내용은 다음을 참고한 것이다. *FBLS*, pp.98-100.

경험한 **감각**의 순간의 히스테리를 그 자체로 캔버스에 드러내고, 자신이 직면한 다이어그램을 힘들어 요동치는 상태 그대로 자유분방하게 화면에 가시화한다.

이로 미루어 보아, 그린버그와 들뢰즈는 모두 폴록의 회화를 긍정적으로 평가하였지만 그 기준은 완전히 달랐다. 결과물로서의 작품만을 놓고 보았던 그린버그와 달리 들뢰즈는 회화가 그려지는 과정에 주목하였다. II장에서 살펴보았듯이, 들뢰즈에게 회화의 제작 과정은 히스테리에 의한 손적 행위에 의존하며, 이 손적 행위란 화가가 자신의 신체적 힘을 사용하여 비자발적인 표시를 만들어내는 것을 의미한다. 폴록의 경우 손적 행위는 바닥에 놓힌 캔버스 위에 물감을 뿌리는 것으로 표현된다. 들뢰즈에 따르면, 이때 손은 눈에 대한 의존을 버리고 독립적으로 행동하며 눈이 아니라 다른 힘들에 의해 인도되기 시작한다.¹⁸⁴⁾ 이러한 관점 차이에 의해 그린버그는 폴록의 회화를 순수 시각적인 공간이라고 평가하는 반면, 들뢰즈는 그린버그의 비평을 직접적으로 비판하며 폴록의 회화는 눈이 설 곳이라고는 없고 눈에 가해지는 폭력이기까지 한 순전히 손적인 공간이라고 평가한다.¹⁸⁵⁾ 즉 들뢰즈의 관점에서 폴록의 회화는 재현 회화의 3차원 공간적 좌표를 해체하고 화면 전체 위로 펼쳐진 순수하게 손에 의한 힘들을 보여준다. 이 흔적들은 손의 움직임을 직접적으로 지시하며, 비재현적인 선과 색이 특정한 **감각**의 발생이라는 어떤 회화적 사실로서 성립되기 이전의 상태를 그대로 보여준다. 즉 다이어그램이 작용하는 그 자체를 보여주는 것이다. 그러므로 들뢰즈가 보기에 추상 표현주의 회화는 다이어그램을 화면 전체로 확장시켜 시각적인 것을 포기하는 동시에 전적으로 손에 의존하는 쪽으로 가버림으로써 손적인 평면을 구성한다.¹⁸⁶⁾

이러한 점에서 들뢰즈에게 폴록의 회화는 고딕 미술의 현대적 계승으로 여겨진다.¹⁸⁷⁾ 들뢰즈는 고딕 미술에서 비유기적인 생명성과 역동성을 보여주는 추상적인 선들이 눈이 쫓아오기 힘든 속도의 격렬한 손적 행위에 의해 달성된다고 보았다.¹⁸⁸⁾ 마찬가지로 폴록의 회화에서 추상적인 선들은

184) *Ibid.*, p.94.

185) *Ibid.*, p.100.

186) *Ibid.*

187) *Ibid.*, p.101.

188) *Ibid.*, p.121.

서로 어떻게 배치와 접속을 이루는지 보여줄 뿐 어떤 규정도 만들어내지 않는다. 그런 만큼 폴록의 회화는 시선이 멈추거나 걸리는 곳 없이 고르게 분포되어 평평하고 균질적인 공간을 드러낸다. 이렇듯 고딕 미술이나 폴록의 회화에서는 고정된 형태나 윤곽선에 종속되지 않는 추상적인 선이 부각되기 때문에, 재현 회화와 달리 공간을 분할하는 어떠한 구상적 좌표도 없고 단일한 중심도 부재하는 평평한 공간을 구성하는 동시에 존재론적으로 매끈한 공간을 구현한다고 볼 수 있다.

그러나 들뢰즈가 폴록의 회화를 긍정적으로 평가함에도 불구하고 그 자체로 충분하다고 보는 것은 아니다. 왜냐하면 추상 표현주의 회화에서 매끈한 공간은 다이어그램의 범람에 의해 만들어진다는 점에서 문제가 있기 때문이다. 들뢰즈에 따르면, 추상 표현주의 회화처럼 다이어그램을 화면 전체에 확대하면 **감각**을 확실히 획득하기는 하지만, **감각**이 돌이킬 수 없이 혼란한 상태로 남아 엉망진창으로 될 위험이 있다.¹⁸⁹⁾ 이러한 관점에서 보자면 폴록은 고정된 형태가 아니라 힘 자체를 가시화하기 위해 다이어그램을 마주하지만, 어떤 방식으로든 다이어그램의 혼돈을 통과하여 자신만의 질서를 생산해내지 않고 혼돈을 그 자체로 취한다. 이렇게 되면 다이어그램의 손적인 흔적들은 다시 시각적인 것으로 적절히 전환되지 못하고 단지 손적이기만 한 것으로 남게 된다. 즉 손은 무한한 자유를 획득하겠지만 오히려 눈이 손에 종속되어 버리는 전복적인 현상이 나타나는 것이다. 이런 이유로 들뢰즈는 다이어그램이 그 자체로는 충분하지 못하므로 화면 전체를 덮는 것이 아니라 국지적인 부분에 제한된 채로 있어야 한다고 말한다.¹⁹⁰⁾

그러므로 재현과 단절하고 다이어그램을 도입하여 힘의 직접적인 작용을 가시화하였더라도, 들뢰즈의 관점에서 추상과 추상 표현주의 양자는 다이어그램을 적절히 다루어 **감각**을 성공적으로 구현하지는 못한 경우로 평가된다. 폴록의 회화에서 구현된 매끈한 공간 자체는 긍정적으로 평가될 수 있지만, 이 매끈한 공간과 흠 파인 공간 사이의 상호작용이 계속 이루어져야 한다는 점에서 보면 폴록의 회화는 여전히 부족했던 것이다. 들뢰즈는 매끈한 공간과 흠 파인 공간의 관계에 대해 다음과 같이 말한다.

189) *Ibid.*, p.102.

190) *Ibid.*, p.103.

“우리는 항상 매끈한 것에서 흠 파인 것으로, 또 흠 파인 것에서 매끈한 것으로 이동해야 할 비대칭적인 필요성에 직면하게 된다. 매끈한 공간의 순회적인 기하학과 유목적인 수가 흠 파인 공간의 왕립 과학에 지속적인 영감을 주는 것이 사실이라면, 반대로 흠 파인 공간의 계량은 매끈한 다양체의 수많은 기묘한 조건들을 번역하는 데 필수불가결한 것이 된다. 그러나 이때 번역은 단순한 행위가 아니다. 번역은 주파한 공간으로 운동을 대체하는 것으로는 충분하지 않고, 일련의 풍부하고 복잡한 조작을 필요로 한다. [...] 또한 번역은 이차적인 행위도 아니다. 번역은 매끈한 공간을 길들이고 덧코드화하고 *계량화*로 중립화시키는 조작인 동시에 바로 이 공간에 증식, 확장, 굴절, 재생, 압력의 환경을 제공하는 조작이다. 이러한 환경이 없는 한 매끈한 공간은 자멸하고 말 것이다.”¹⁹¹⁾

이로 보아 들뢰즈에게는 매끈한 공간과 흠 파인 공간이 서로 결합하며 영향을 주고받는다. 점이 중요하게 작용한다. 다이어그램을 도입한다는 점에서 현대 회화는 재현 회화에서처럼 매끈한 공간이 흠 파인 공간에 종속되어 있던 상태에서 벗어나 매끈한 공간 그 자체를 구현할 수 있다. 매끈한 공간의 구현이 의미 있는 이유는, 들뢰즈의 존재론의 관점에서 볼 때 모든 생성은 힘들로 가득 찬 내재면이 궁극적인 기반이 되어 일어나기 때문이다. 그러므로 회화에서 구현된 매끈한 공간은 세계의 진정한 존재론적 양상, 즉 내재면의 구조가 지닌 수평성과 내재면에서 일어나는 발생을 특징짓는 역동성과 비유기성을 보여줄 수 있다. 그렇지만 화가들이 저마다의 방식으로 다이어그램을 작동시키는 방식에 따라 몬드리안의 회화는 매끈한 공간을 다시 결국 흠 파인 공간에 종속시켰고, 폴록의 회화는 매끈한 공간을 구현하기는 했지만 그것을 번역해나갈 환경을 구축하지 못하였다. 다이어그램의 도입과 작동을 통해 3차원 공간적 좌표를 해체하는 일이 매끈한 공간을 구현할 수 있는 토대가 된다고 하더라도, 들뢰즈에게서 매끈한 공간은 단지 그 자체를 위해 존재하는 것이 아니다. 이렇게 회화가 매끈한 공간과 흠 파인 공간 양자를 모두 견지해야 한다는 점에서 ‘형상(Figure)’의 중요성이 도출된다. 형상을 포함하면서 공간적 평평함이 구성되어야 회화가 그 자체로 매끈한 공간을 구현하면서도 흠 파인 공간과의 관계를 놓치지 않게 된다.

191) *MP*, pp.606-607.

2. 촉지적 평면성의 발견

2.1. 색의 변조를 통한 형상(Figure)의 도출

들뢰즈는 세잔, 반 고흐(Vincent van Gogh), 베이컨 등으로 대표되는 ‘채색주의(Colorisme)’¹⁹²⁾ 화가들이 색을 변조시키는 장으로 다이어그램을 활용하여 손적인 것과 시각적인 것이 적절한 융합을 이룬 공간을 구성한다고 평가한다.¹⁹³⁾ 들뢰즈에 따르면, 다이어그램은 그림에 골격을 세우는 선과 그림에 **감각**을 들어오는 색으로 이루어지며, 이 두 요소를 떨어질 수 없도록 결합한다. 그러나 그는 이 둘 중 어느 한쪽만으로는 충분하지 못하다고 보는데, 선보다는 색이 **감각**을 구현하는 데 더 적합하지만 골격이 없다면 **감각**은 결코 지속될 수 없기 때문이다.¹⁹⁴⁾ 그림에도 들뢰즈는 색이 보다 중심적인 역할을 한다고 주장하며, 색이 취해질 수 있는 두 방식을 제시한다.¹⁹⁵⁾ 우선 색은 명암의 대비 위에 기초하여 톤을 밝게 하거나 어둡게 하는 ‘가치(valeur) 관계’ 속에서 취해질 수 있는 한편, 스펙트럼의 연속적인 단위들 위에 기초하여 톤을 따뜻하거나 차가운 것으로 표현하는 ‘색조(tonalité) 관계’ 속에서 취해질 수도 있다. 가치 관계는 밝음과 어두움, 빛과 그림자의 대립에 의해서 정의되는 반면, 색조 관계는 따뜻함과 차가움, 팽창과 수축의 상대적 대립에 의해 정의된다.

그렇다면 채색주의 화가들은 색조 관계 속에서 색을 취하며, 다이어그램을 색을 변조시키는 장으로서 사용하며 색조 관계로 공간을 구성한다. 들뢰즈가 제시하는 색의 ‘변조(modulation)’란 명암의 대비를 통해 원근법을 나타내는 대신 그에 대응하는 색조의 변화, 즉 “스펙트럼의 질서 속에서 근접시킨 색조들의 병치”¹⁹⁶⁾를 사용하는 것이다. 밝음과 어두움의 대비가 아니라 색조의 연속적인 변화를 활용하는 이러한 방식은 캔버스의 표면 위에 병치된 색채들이 서로 간섭을 일으키도록 한다. 화가가 지속적인 이행 상태에

192) 들뢰즈는 명암의 대비를 색조의 변화로 대체하려는 경향이 있는 화가들을 채색주의자들이라고 부른다. *FBSL*, p.130.

193) *Ibid.*, p.98.

194) *Ibid.*, p.113.

195) 들뢰즈가 제시한 색이 취해지는 두 방식에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 정리한 것이다. *Ibid.*, pp.123-125.

196) *Ibid.*, p.123.

있는 힘을 포착하고자 한다면 연속적인 변화를 화폭 위에 들여올 수 있어야 하는데, 들뢰즈는 색의 변조가 이를 가능하게 한다고 본 것이다. 그림 속 형상들은 윤곽선 없이 오직 색의 변조를 통해 “힘들의 관계 속에서 정도와 위도로서 규정되는 신체로서 자신의 양태”¹⁹⁷⁾를 드러낸다. 변조에 의해 그림 전체는 색들 사이의 이질성과 긴장감이 매번 변하면서 놓게 되는 가변적인 관계에 모든 것을 의존하는데, 이 가변적인 관계란 옆에 어떤 색이 놓이는 지에 따라 색의 속성이 그때그때 달라지는 상대적인 관계를 말한다. 평평한 화면 위에 차례차례로 색조들이 병치됨으로써 근접 시각 속에서 파악되는 전진과 후퇴가 형성되는 것이다.

들뢰즈에 따르면, 세잔은 다이어그램을 코드로 환원시키지 않고 그대로 화폭에 취하지도 않으며 변조의 장으로 활용한다.¹⁹⁸⁾ 재현 회화에서 화가가 사과의 이미지를 그린다고 한다면, 우선 캔버스에 하나의 시점을 설정한 후 그에 맞춰 바닥과 배경을 구축하고 알맞은 위치에 사과의 윤곽선을 스케치한다. 그리고 명암 관계를 고려하여 사과를 색을 윤곽선 안에 세심하게 칠함으로써 배경으로부터 확실하게 분리하여 공간감을 만든다. 하지만 화가가 사과의 **감각**을 그린다고 한다면, 그리고 다이어그램을 변조의 장으로 활용한다고 한다면, 그리하는 과정에서 화가는 정작 사과 전체적인 이미지를 염두에 두며 색을 칠하는 것이 아니라 매 순간 달라지며 사과를 이루고 있는 힘을 그리기 위해 국지적 부분들에 집중할 수밖에 없다. 병치된 색들은 한 상태에서 다른 상태로의 이행을 포착하여 사과를 그려낸다. 이러한 형상은 뚜렷한 윤곽선을 통해 배경과 구분되는 것이 아니라 색들의 병치 속에서만 구분된다.

세잔의 회화를 통해 살펴본 결과, 채색주의 화가들은 색의 변조를 통해 재현 회화의 구상적 좌표들을 제거하고 공간적으로 평평한 회화를 그린다. 그러면서도 이들의 그림에는 재현 회화에서처럼 형상이 존재한다. 그린버그는 형상이 회화 표면의 2차원성을 저해하고 3차원의 환영을 연상시킨다는 점에서 중국에는 형상을 배제하기에 이르렀지만, 들뢰즈에게 형상은 다이어그램에 의한 색의 변조 속에서 도출되어 하나의 화면 위에서 다른 여러 조형

197) 이찬웅, 「들뢰즈의 회화론: 감각의 논리란 무엇인가」, 『美學』, 제71집, 2012, p.126.

198) *FBL*, p.131.

요소들과 동등한 가치를 지닌 채 공존하는 것으로 이해된다. 세잔의 회화처럼 **감각**을 적절히 구현한 그림에서 형상은 끝내 추방되어야 할 것이 아니라, 화가의 능동적 의식으로 온전히 포함되지 않는 손의 작용으로 인한 변조 속에서 비롯된 하나의 자연스러운 귀결인 것이다. 비자발적 주체 중에서도 특별한 능력을 지닌 화가의 작업과 구성적 평면의 새로운 원리로 도입된 다이어그램과 더불어 논의되는 이 지점에서 형상은 단순히 감각 가능한 형태가 아니라 **감각**에 결부된 형태, 즉 감각의 논리를 보여주는 형태라는 점에서 ‘figure’에서 ‘Figure’로 거듭난다.¹⁹⁹⁾ 일반적으로 회화에서 구상(figuration)은 알아볼 수 있는 형상을 갖추었음을 의미하지만, 들뢰즈가 옹호하는 구상은 재현 회화에서 대상을 닮게 그린 ‘figure’를 포함할 때 일컫는 일차적 의미의 구상이 아니다. 오히려 “닮지 않은 수단을 통해 닮도록 하는”,²⁰⁰⁾ 즉 다이어그램을 통해 본래의 대상과는 전혀 다른 본성을 지닌 형태인 ‘Figure’를 포함하는 이차적 의미의 구상이다. 세잔의 회화에서 확인할 수 있듯이, 이로써 화면에서는 원근법을 기반으로 하는 하나의 중심적인 시점이 사라지고 위계적인 공간이 해체되어 공간적으로 평평한 화면이 구성된다. 들뢰즈는 세잔이 이렇듯 명암 대비를 색의 변조로 대체함으로써 원근법을 평면들의 접합으로 대체하고, 형태와 배경 사이의 위계적 관계를 유기화되지 않은 신체 덩어리로 되돌리며 구상적 좌표들을 무너뜨린다고 평가한다.²⁰¹⁾

들뢰즈는 베이컨 또한 뛰어난 채색주의자로 손꼽으며 베이컨의 회화에서 **형상**을 포함하여 아플라(aplat)²⁰²⁾, 윤곽(contour)이라는 세 가지 근본적인 요소를 구분한다.²⁰³⁾ 들뢰즈에 따르면, 단일 색조로 펼쳐진 거대한 아플라는 회화의 물질적 토대로서 회화 공간을 구조화하는 기능을 한다. 그리고 윤곽은 화면을 가로지르는 선 혹은 타원 등이다. 세잔처럼 베이컨도

199) 이후부터는 들뢰즈에게서 ‘figure’에서 ‘Figure’로 전환된 ‘형상’을 진한 글씨체로 표기하겠다.

200) *FBLS*, p.148.

201) *Ibid.*, p.111.

202) ‘aplat’는 프랑스어로 ‘단일 색조’ 또는 ‘전면 단색’을 의미한다. 이는 하나의 색이 쓰인 것이라기보다는 같은 색조로 동등하게 발린 것이라는 의미에 가깝다. 보통 ‘단일 색조’로 번역해서 쓰기도 하지만 본고에서는 색의 변조, 특히 단일한 톤과 혼합된 톤을 이야기할 때 아플라에 해당하는 것을 지칭할 때와 그것의 속성을 언급할 때의 혼동을 피하기 위해 그대로 ‘아플라’라고 쓰기로 한다.

203) 들뢰즈가 분석한 베이컨의 회화의 세 요소에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 정리한 것이다. *FBLS*, p.121.

색을 변조시키는 장소로서 다이어그램을 사용하기 때문에 이 세 요소는 색의 변조 속에서 서로 수렴한다. 따뜻한 색의 단일한 톤을 지닌 평면들이 접합되어 아플라가 조직되고, 차가운 여러 색들이 혼합된 톤들은 **형상**의 신체를 구성한다. 그리고 윤곽은 색들이 압착되어 마치 겹보기에 뚜렷한 선처럼 만들어진다. 들뢰즈는 아플라와 **형상**이 재현 회화의 배경과 형태처럼 위계를 이루지 않고 동일한 높이의 평면 위에 근접하여 있다고 본다. 아플라와 **형상**이 재현 회화에서의 배경과 형태처럼 작용한다면, 그것은 “동등하게 근접한 하나의 동일한 평면(Plan)²⁰⁴⁾ 위에서 두 구역이 이루는 상관관계”²⁰⁵⁾ 때문에 그러하다는 것이다. 그러므로 변조를 통해 색채들이 평면 위에서 서로 접합하면 자기들끼리 상대적인 전진과 후퇴를 형성하며 어떤 공간과 깊이가 만들어지겠지만, 이 깊이는 재현 회화에서 빛과 어둠을 통해 드러나는 3차원의 원근법적 깊이가 아니라 동일한 평면 위에서 상대적으로 약간 들어가거나 나와 보이는 정도의 얇은 깊이감이다. 이러한 미미한 깊이는 전경과 후경이 완전히 분리되는 데서 비롯되는 위계적인 공간감과 구별된다.

그러므로 베이컨의 회화에서 평면성을 보존하는 한에서 존재하는 **형상**은 아플라를 포함한 그림 속 다른 요소들과 오직 색들의 상대적 차이에 의한 상관관계를 이루며 동일한 평면 위에 인접하여 놓여있다. 재현 회화에서 화면은 형상과 배경이 전경과 후경으로 나뉘어 위계적으로 구성되지만, 베이컨의 회화에서 화면은 일단 형상이 있다는 점에서 위계적으로 보일 수 있지만 실상 그 형상이 배경을 압도하지 않으므로 전경과 후경의 구분을 넘어서는 평평함을 드러낸다. 그린버그는 그림 속에서 3차원 공간을 연상시키는 형상을 배제해야 회화 표면의 2차원성을 온전히 드러낼 수 있다고 생각했지만, 들뢰즈의 관점에서 베이컨의 회화는 형상을 보존하면서도 위계가 나뉘지 않는 평평한 화면을 보여준다. 이러한 의미의 평면성은 순수 추상으로 귀결되어야 하는 것이 아니므로 회화 평면의 표현 가능성을 보장한다.

204) 본고에서 ‘plan’은 들뢰즈의 존재론과 관련하여 ‘면’이라고 번역되기도 하고, 회화론과 관련하여 ‘평면’으로 번역되기도 한다. 같은 개념을 다르게 번역한 이유는 들뢰즈가 자신의 회화론 속에서 베이컨의 회화를 분석할 때 베이컨에게서 ‘plan’이란 존재론적 ‘면’인 동시에 회화의 ‘평면’이기도 하다는 점을 지속적으로 암시하기 때문이다.

205) *FBLS*, p.14.

2.2. 부동성과 운동성의 공존: 리듬

색의 변조를 통해 구성된 축지적 평면은 말하자면 표면 위 하나의 화면에 모든 조형 요소들이 동등하게 공존하는 평평한 공간이다. 이러한 점에서 축지적 평면은 내재면의 구조가 보여주는 수평적인 양상과 상응하는데, 여기에서 한 걸음 더 나아가 축지적 평면은 내재면에서 일어나는 발생의 역동적인 양상, 즉 비유기적인 생성과 변화의 양상에까지 상응하게 된다. 이 점은 하나의 화면 위에 공존하는 조형 요소들이 서로 간에 “강도 높은 운동”²⁰⁶⁾을 지속하고 있다는 들뢰즈의 주장에서 확인될 수 있다. 이로 보아 축지적 평면은 매체의 물질적 평면이 다이어그램을 거쳐 **감각** 존재가 세워지는 구성면의 일부로 이행하는 과정에서 자신의 부동성을 극복할 수 있다. 즉 축지적 평면은 평평하지만 정지되어 있는 것은 아니며, 오히려 정적인 물질적 평면의 한계를 극복하고 운동성을 담지하는 평면성을 보여준다. 그러므로 채색주의 화가들이 색의 변조를 통해 도달한 구성면은 **형상**을 통해 부동성과 운동성이 공존하도록 하여 매끈한 공간과 흠 파인 공간 사이의 끊임없는 교체가 일어나는 양상을 보여준다.

회화의 물질적 평면은 더 이상 다른 예술들과 공유하지 않는 유일한 매체적 본성이 아니고 실제로 가장 평면적이지도 않지만, 그렇기는 해도 회화는 사진, 영화처럼 회화와 유사하게 평면적인 매체를 지닌 다른 예술들과 차별화되는 방식으로 **감각**을 구현하고 그 과정에서 자신만의 물질적 평면에 상응하는 독특함을 지니도록 한다.²⁰⁷⁾ 우선 사진과 비교해보자. 들뢰즈

206) 들뢰즈에 따르면, “그 어떤 강도 높은 운동이, 즉 **형상**을 구성하기 위하여 매 순간 실제적인 이미지를 신체 위에 다시 옮겨오는 기형적으로 훑은 운동이 신체 전체를 가로지르고 있다.” *Ibid.*, p.26. 들뢰즈는 회화에서 일어나는 이러한 운동을 ‘운동경기(athlétisme)’라고 일컬으며, 베이컨의 회화에서 “물질적 구조[아플라]가 **형상**을 가두기 위해 윤곽의 주위를 휘감으면, **형상**은 자신의 온 힘을 다해 운동을 따라간다.”고 말한다. *Ibid.*, p.22. (앞의 두 인용문에서 진한 글씨체는 필자)

207) 들뢰즈는 초기 문학을 중심으로 예술론을 전개하다가 후기에 이르러 회화와 영화로 옮겨오는데, 회화와 영화의 공통점은 평면적인 매체를 지녔다는 데에 있다. 이러한 이행은 내재면의 양상을 적용하기에 평면적인 매체가 보다 적합했을 것이라고 추측할 수 있다. 『감각의 논리(1981)』를 통해 개진된 들뢰즈의 회화론은 이후 『시네마1: 운동-이미지(1983)』, 『시네마2: 시간-이미지(1985)』에서 영화론으로 옮겨가 더욱 심층적으로 발전된다. 회화론의 경우 **감각**에 대한 존재론적 사유가 회화 이미지를 통해 어떻게 표현되는가에 초점을 두고 있었다면, 영화론의 경우 영상 이미지에 나타나는 존재의 운동과 지속에 대해 다룬다. 물론

는 사진이란 전체적 사건으로서의 **감각**을 단 하나의 수준, 즉 절대적인 권한을 지닌 시각의 수준 위에 으깨버린다고 평가한다. 왜냐하면 사진에서 행해지는 힘의 포착은 기계적인 포착에 불과하기 때문이다.²⁰⁸⁾ 그러므로 사진은 회화처럼 평면적인 매체를 지니지만, 사진의 평면 위에 구현되는 **감각**은 운동성을 보존하지 못하고 부동성만을 드러내며 정박되어 버린다. 이에 비해 회화는 ‘사실의 가능성(possibilité de fait)’인 다이어그램으로부터 회화적 ‘사실(Fait)’ 자체인 **형상**을 도출해내어,²⁰⁹⁾ **감각**이 발생하는 순간 자체의 운동성을 평면 위에 보존할 수 있다.

영화도 회화처럼 평면적인 매체를 가지기는 하지만, 들뢰즈에게서 이 둘이 힘을 포착하여 운동을 보존하는 방식은 동일하지 않다. 우선 영화에서 운동성은 어떻게 보존되는가? 들뢰즈에 따르면, 카메라의 운동성에 의해 이미지 스스로가 동적으로 되고, 또한 편집에 의해 이 이미지들의 연결이 지속된다.²¹⁰⁾ 이렇게 해서 영화는 이미지와 운동이 내적으로 관계를 맺어 ‘운동-이미지(L’Image-mouvement)’를 형성한다. 운동의 연속성 속에서 이루어지는 영화가 우리에게 보여주는 것은 고정된 24개의 단면들이 아니라 스스로 움직이는 이미지라고 볼 수 있다. 들뢰즈에 의하면, 영화에서는 운동이 하나의 변화하는 전체와 연결되므로 동적인 단면들의 이동이 있을 때마다 하나의 전체 속에서도 질적인 변화가 있으며, 이 전체는 끊임없이 변화하며 계속 새로운 것을 솟아나게 한다.²¹¹⁾ 이렇듯 영화에서는 이미지 자체에서 공간상의 운동이 발생하는 반면, 회화에서 드러나는 운동은 가시적인 공간상의 이동이 아니라 부동의 제자리 운동이다. 회화는 하나의 이미지 속 부동하는 **형상**을 통해 운동을 내적으로 함축한다.

그렇다면 회화에서는 어떻게 정적인 하나의 이미지 속에 운동성이 보존될 수 있는가? 들뢰즈는 베이컨의 회화를 예로 들며 아플라, **형상**, 윤곽이라는 세 요소들 서로 간에 운동이 끊임없이 지속되고 있음을 보인다. 물

들뢰즈가 최종적으로 주목한 예술은 영화지만, 회화에 대해 펼쳤던 사유를 바탕으로 영화론으로 나아갔다는 점에서 회화와 영화 둘을 비교하며 살펴볼 필요가 있다.

208) *FBL*, p.87.

209) *Ibid.*, p.113.

210) 질 들뢰즈, 유진상 옮김, 『시네마1: 운동-이미지』, 시각과 언어, 2002, p.50.

211) *Ibid.*, p.48.

론 추상 회화의 경우에는 긴장의 형태로, 추상 표현주의 회화의 경우에는 역동적인 흐름의 형태로 운동이 드러날 수 있지만, 그림 속에서 조형적 요소들이 리듬적인 합치를 이루며 내재면의 양상 그대로 운동이 온전히 지속되는 경우는 **형상**의 보존을 통해서이다. 들뢰즈에 따르면, 베이컨의 회화에서는 **형상**을 중심으로 크게 ‘수축(systole)’과 ‘이완(diastole)’이라는 양방향 운동이 일어난다.²¹²⁾ 윤곽을 매개로 할 때, 수축 운동은 아플라에서 **형상**으로 향하는 운동이고, 이완 운동은 **형상**에서 아플라로 향하는 운동이다. 윤곽은 이러한 양 방향의 운동이 이루어지는 장소이자 이중 교환에 의해 가로질러지는 어떤 막과도 같다. **형상**은 이러한 운동들을 통해 계속해서 세워지고 있지만, 단지 여러 방향의 힘들이 동등하게 작용하고 있기에 공간상의 움직임 없이 부동하는 것처럼 보일 뿐이다. 이완은 이미 수축 운동 속에 존재하고 수축은 이미 이완 운동 속에 존재하기 때문에 이들 운동 사이에는 선후 관계가 존재하지 않는다.

들뢰즈에 따르면, 색의 변조와 관련하여서도 이러한 이중 운동은 근본적인 바탕이 된다.²¹³⁾ 따뜻한 색이 관여하는 이완 운동 속에서는 수직과 수평의 평면들이 결합되어 아플라가 조직되고, 차가운 색이 관여하는 수축 운동 속에서는 모든 것이 신체 덩어리로 되돌려져 **형상**이 세워지기 때문이다. 그리고 윤곽은 이러한 이중의 운동이 각자 반대 방향으로 행해짐에 따라 색들이 압착되어 마치 겹보기에 뚜렷한 선처럼 만들어진다. 이 윤곽을 매개로 일어나는 색들 사이의 이완과 수축이라는 운동에 의해 아플라와 **형상**은 재현 회화에서 깊이 차를 둔 평면들로 대변되는 배경과 형태로서의 위계가 제거되고 동일한 평면 위에 병렬적으로 놓인다. 재현 회화에서처럼 배경과 형태가 깊이 차를 두고 분리되면 그로부터 어떤 이야기가 만들어지겠지만, 베이컨의 회화에서 **형상**은 윤곽을 경계로 아플라와 동일한 높이의 평면 위에 인접하여 있으면서 오직 운동의 관계만을 맺는다.

수축과 이완의 이중 운동과 그로 인한 색의 변조가 어떻게 그림 속에 운동을 들여오는지 들뢰즈의 설명을 바탕으로 살펴보자.²¹⁴⁾ 베이컨의

212) 들뢰즈가 분석하는 베이컨의 회화에서 아플라, **형상**, 윤곽을 중심으로 운동이 지속되는 양상에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. *FBLS*, pp.22-24.

213) 들뢰즈에게서 색의 변조와 관련된 이중 운동에 대한 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. *Ibid.*, pp.137-143.

<Figure at Washbasin>(1976)[도판13]에서 우리는 그림에 골격을 제공하는 아플라로서 밝은 황토색으로 단일하게 칠해진 평평하고도 거대한 지역을 볼 수 있다. 화면 중앙을 가로지르는 흰색 윤곽은 화면 아래쪽까지 내려오는 둥근 트랙을 형성하며, 이는 **형상**이 지탱하고 서 있는 쿠션의 붉은빛과 연결된다. 윤곽의 색은 폐쇄된 선에 종속되어 있다고 말하기 쉽지만 오직 겉보기에만 그렇다. 그 이유는 윤곽이 그림 속에서 형태의 유기적 틀이 아니라 그 자체로 자율적인 한 요소로서 실행되고 있기 때문이다. 압착된 색채로 이루어진 윤곽은 색의 한 체제로부터 다른 체제로, 즉 아플라의 순수한 톤으로부터 **형상**의 혼합된 톤으로 이동하도록 한다. 쿠션에 발을 딛고 서 있는 **형상**은 아플라의 황토색, 쿠션의 붉은색으로부터 유출된 톤들을 담고 있는 듯 군데군데 얼룩이 져 있다. 뿐만 아니라 **형상**은 세면대의 혼합된 푸른색이나 차양의 검은색을 다시 취하기도 한다. 혼합된 톤은 주변 색들의 유출을 통해 만들어지는데, 이때 유출 또한 그림 속 수축과 이완의 이중 운동에 의해 이루어진다. 들뢰즈는 이렇듯 유출로 인해 혼합된 톤이 신체 위에 힘이 지속적으로 작용하고 있음을 표현하며, 그리하여 흘러가는 시간 또는 시간의 지속을 드러낸다고 보았다.

그러나 색의 변조가 회화 속 이중 운동을 가능하게 하는 근본적인 동력이 된다고 하더라도 그 자체가 재현을 몰아낼 수 있는 것은 아니다. 들뢰즈에 따르면, 베이컨이 재현과 단절하기 위해 취한 기초적인 전략은 ‘고립(isolation)’이다.²¹⁵⁾ 고립은 그림에서 구상이나 서술을 몰아내고, 나아가 동일한 평면 위에 절대적으로 근접하여 있는 아플라와 **형상** 사이의 운동을 가능하게 한다. 베이컨의 그림에 등장하는 신체는 대부분 하나같이 트랙이나 동그라미 또는 타원 안에 고립되어 있고, 심지어 육면체나 거울 안에 가두어져 있거나 긴 막대 위에 돌돌 말려있기도 하다. 이런 수법들로 인해 신체는 꿈쩍 못하도록 강제되는 것처럼 보이지만, 들뢰즈가 보기에 오히려 신체는 고립을 발판 삼아 “자기 자신으로부터 빠져나가기”²¹⁶⁾ 위한 준비를 한다. 수

214) 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. *Ibid.*, pp.137-138. 여기서 들뢰즈는 르 보트(Marc le Bot)가 베이컨의 <Figure at Washbasin>(1976)을 분석한 예를 참고하여, 이를 아플라, **형상**, 윤곽이라는 세 요소 및 색의 변조와 관련지어 설명한다.

215) *Ibid.*, p.12.

216) *Ibid.*, p.23.

축 운동을 통해 신체를 고립시키는 힘은 곧 반대 방향의 운동이자 신체의 빠져나감을 가능케 하는 이완 운동을 위한 동력이 되는 것이다. 들뢰즈는 그림 안에서 아플라가 신체를 고립시키기 위하여 윤곽의 주위를 휘감으면, 신체는 온 힘을 다해 이 운동을 따라가며 스스로 빠져나가기 위해 강도 높은 노력을 한다고 말한다.²¹⁷⁾ 그러므로 그가 보기에 베이컨의 그림에서 신체는 단순히 고립된 신체가 아니라, 입이나 세면대와 같은 작은 구멍을 통해서 자신의 고립된 현실을 빠져나가기 위해 몸부림치는 신체이다.²¹⁸⁾ 이 과정에서 신체는 심하게 왜곡되고 변형되지만, 그림에도 고립시키는 힘 또한 계속적으로 작용하고 있기 때문에 신체가 아플라로 완전히 용해되지 않는 다. 하나의 신체가 아플라로 빠져나가려 하고 아플라는 신체를 고립시키려 하는 양방향의 힘이 동시에 일어나기 때문에, 그 결과로서 신체는 일그러지고 변형되었으면서도 윤곽 및 아플라와 분명히 구분되는 **형상**으로서 그림 속에 세워질 수 있는 것이다.

다시 <Figure at Washbasin>(1976)[도판13]으로 돌아가 보자면,²¹⁹⁾ 그림 속 **형상**의 윗부분에는 황토색 아플라를 자르는 것처럼 보이는 검은색 차양이 있다. 차양은 아플라와 **형상**을 분리하는 미미한 깊이를 채우고 이 둘 모두를 유일하고 동일한 평면 위로 데리고 오기 위해 이들 아플라와 **형상** 사이로 늘어져 있다. 차양 왼쪽에서 갑작스레 등장하는 화살표 또한 유사한 기능을 하는데, 그로 인해 화면이 더욱 평평해지고 아플라와 **형상**이 동일한 평면 위에 있다는 사실이 보다 명백히 드러나기 때문이다. 화살표가 아플라와 **형상** 사이에 존재할 수 있는 미미한 깊이조차 채우는 역할을 하는 것이다. **형상** 아랫부분에는 푸르스름한 세면대가 있고, 그 아래로 흰색의 휘어진 관이 이어진다. 세면대와 관은 이차적이지만 필수적인 또 다른 윤곽들이다. 흰색의 둥근 트랙이 **형상**을 고립시키는 윤곽이었다면, 세면대와 관은 **형상**이 빠져나가는 장소로서의 윤곽이다. 아플라에서 시작하는 수축 운동에서는 동그라미 트랙으로서 **형상**을 가두는 역할을 하던 윤곽은 이제 신체로부터 시작하는 이완 운동에서는 빠져나가는 장소, 즉 세면대가 되어 **형상**을 흘뜨리는 기능을 하고, 이는 하수구의 긴 관으로 이어짐으로써 이제는 **형상**

217) *Ibid.*, p.22.

218) *Ibid.*, pp.22-23.

219) 이하 문단의 내용은 다음을 참고하여 서술한 것이다. *Ibid.*, pp.137-138.

을 변형시키는 무엇으로서 작용하게 된다. **형상**은 세면대의 하수구를 통해 자기 자신으로부터 완전히 빠져나가기 위해 스스로에 대해 강도 높은 노력을 한다. 이 같은 노력은 신체가 회화 속에서 **형상**으로 세워지기 위한 부동의 노력이다. 아플라는 **형상**을 가두기 위해 윤곽의 주위를 휘감고, **형상**은 자신의 온 힘을 다해 이 운동을 따라가는 동시에 아플라로부터 빠져나가고 한다. 이때 일종의 경련이 일어나 신체의 형태는 매우 왜곡되고 일그러진다. 그리하여 신체는 뼈에 의해 지탱되는 것을 멈춘 듯 혹은 뼈와 분리된 듯, “무골질의 살덩어리”²²⁰⁾가 된다. 신체는 자기 자신으로부터 더 잘 빠져나가기 위해 뼈와 살의 유기적 조직을 포기하고 하수구를 향해 머리를 숙이고 몸을 움츠리며 뒤틀린다. 윤곽이라는 장소 속에서 아플라와 **형상** 사이를 오가며 일어나는 운동, 즉 수축과 이완을 통해 끊임없이 힘을 교환하는 운동 너머에는 ‘부동성(immobilité)’이 있으며, 이렇게 그림 속에서 수축과 이완이 이미 서로에게 내재하며 공존하는 상태를 들뢰즈는 ‘리듬(rythme)’이라고 부른다.²²¹⁾ 이미 II장에서 존재론적 맥락에서 살펴보았듯이, 이 리듬은 내재면에서 신체들 내에 보존되어 있는 역량이 신체들 사이에서 지속적인 합성과 변용을 일으키는 와중에도 유지하는 합치의 양상과도 같다.

베이컨의 회화를 통해 살펴본 바, 축지적 평면이 보여주는 평면성은 평면 위에 운동을 보존한다는 점에서 물질적 평면의 한계를 극복하면서도, 다른 평면 매체를 지닌 사진이나 영화와 같은 예술들과 구별되는 자신만의 독특한 방식으로 **감각**을 구현한다고 볼 수 있다. 들뢰즈에게 회화에서의 시간은 영원한 한 순간으로만 축소될 수는 없는데, 그 이유는 그림 속 **형상**이 그 자체로 리듬을 가지고 계속 움직이고 있고 감상자 또한 지속적으로 그림 속 **형상**과 변용을 일으키는 것으로 여겨지기 때문이다. 그러므로 **감각**을 성공적으로 구현한 회화들에서 정적이면서도 역동적인 양태로 드러나는 평면성은 한 순간의 영원성과 시간의 지속을 모두 함축한다고 볼 수 있다. 그리고 이러한 의미의 평면성은 회화의 평면 자체의 가능성을 축소시키기보다는 확장시킨다.

220) *Ibid.*, p.31.

221) *Ibid.*, p.39.

2.3. 감성의 초월론적 실행: 근접 시각과 촉지적 기능

그렇다면 감상자가 그림 속 **형상**과 반응을 일으킨다는 것이 어떻게 가능한가? 이 점이 해명된다면, 촉지적 평면은 회화의 평면 안에서만이 아니라 감상자까지도 내재면의 수평적이고도 역동적이며 비유기적인 생성의 양상에 상응하도록 한다는 점이 드러날 것이다. 들뢰즈는 『천 개의 고원(1980)』에서 매끈한 공간의 특징으로 원거리 파악(vision lointaine)과 대비되는 ‘근거리 파악(vision proche)’, 그리고 순수 시각적인(optique) 것과 대비되는 ‘촉지적인(haptique) 것’을 언급한 바 있다.²²²⁾ 여기서 그는 리글(Alois Riegl)을 인용하며 근접 시각(vision rapprochée) 속에서 발견되는 촉지적 기능의 기원을 이집트 미술의 저부조에서 찾는다.²²³⁾ 이후 『감각의 논리(1981)』에서 들뢰즈는 색의 변조가 이집트 미술 이래로 묻혀있었던 눈으로 만지는 기능, 즉 시각의 고유한 촉지적 기능을 재창조한다고 말한다.²²⁴⁾

이집트 미술에서 특징적인 부조(relief)란 대상을 완전히 3차원성으로 구성하여 그 주위를 360도 돌아가며 감상하는 환조 조각과는 구분된다. 부조는 환조보다 훨씬 상을 평평하게 표현하고, 배경이 되는 면을 환조에서의 무한한 주위 공간에 대응하도록 한다. 상을 이루는 면과 배후의 벽면 사이의 관계는 환조와 공유하지 않는 부조 고유의 특성인 것이다. 그 중에서도 저부조(bas-relief)[도판14]는 평평한 표면(벽면)에서 형상의 주위를 수직으로 파낸 후 형상 주변을 완만하게 깎는다. 결국 파낸 홈을 제외한 형상 부분은 본래의 표면(벽면)과 완전히 동일한 높이를 지닌 채 같은 평면상에 있게 된다. 들뢰즈에 따르면, 리글은 평평한 표면을 요소로 가지는 저부조가 예술 작품의 물질적 현상이 드러나는 표면에 정면으로 눈을 가능한 한 가까이 접근시키고, 이렇게 근접한 상태의 눈은 시각과 촉각 두 감각의 결합을 보장한다고 이해했다.²²⁵⁾ 저부조의 표면은 그로부터 어느 정도 떨어진 상태에서 보이는 시각적 평면이 아니라, 깊이의 변화를 나타낼 수 있는 모든 명암 관계가 소멸해버릴 정도로 표면에 눈이 접근했을 때 지각되는 촉각적 평

222) *MP*, pp.614-615.

223) *FBLS*, p.115.

224) *Ibid.*, p.131.

225) *Ibid.*, p.115.

면이다.²²⁶⁾ 다만 아무리 촉각적 파악이라고 하더라도 어느 정도까지는 어쩔 수 없이 시각적이기 때문에 근접 시각적 파악이기도 하다.²²⁷⁾ 저부조의 평평한 표면을 바라보는 눈은 일정한 물리적 거리를 취하지 않고 표면에 정면으로 근접함으로써 마치 촉각처럼 만지듯이 작동한다. 시각과 촉각이 결합된다는 것은 이 두 감각이 따로 따로 있으면서 다만 동시에 작동하는 것이라기보다는 마치 “땅과 지평선의 결합”²²⁸⁾처럼 매우 밀접한 연관 속에서 작동하는 것을 의미한다. 저부조에서 형상과 배경은 동일한 높이를 지닌 채 하나의 평면 위에 서로 인접해있고, 그래서 감상자에게도 같은 정도의 거리만큼 떨어져 하나의 평면상에 있는 것으로 보인다. 다만 형상과 배경은 이들의 공통된 경계인 흠 또는 윤곽에 의해 동시에 분리되거나 결합될 뿐이다.

들뢰즈는 채색주의 회화를 두고 오직 색을 통해서만 건국된 새로운 이집트, 그 자체가 지속하는 것이 된 우발적인 것의 이집트가 우뚝 섰다고 평가한다.²²⁹⁾ 들뢰즈의 관점에서 이집트 미술의 저부조는 근거리 파악이 가능한 촉지적 평면에 가깝지만, 이집트인들이 추구하는 어떤 영원불변하는 본질이 형태에 예속되어 있었으므로 추상적인 선으로 이루어진 것이라기보다는 재현의 형식이 되는 기하학적 선으로 이루어진 평면이라고 볼 수 있다. 그러나 현대의 채색주의 회화에 이르러서는 진정 추상적인 선으로 촉지적 평면을 구현할 수 있게 된다. 이러한 일은 채색주의 회화가 색의 변조를 통해 이집

226) 헤르더의 논의를 빌려 이를 보충적으로 이해해볼 수 있다. 헤르더에 따르면, 시각은 인간과 대상 사이의 거리를 전제하는 원근법적 공간에서 지각 대상의 전체를 통관하는 데 적합하다. 시각의 출발점은 대상과의 거리를 전제했을 때 비로소 출현하게 되는 가시적 퀄리티인 ‘표면’의 등장이므로, 거리가 없이 주체와 밀착된 대상은 보이지 않는다. 이러한 의미에서 시각은 신체적인 존재로서 나와 대상의 현존을 느끼는 것과는 거리가 멀다. 하선규, 「헤르더의 감각주의적 인간학과 미학에 관한 연구」, 『人文論叢』, 제73권, 서울대학교 인문학연구원, 2016, p.581.

227) 리글에 따르면, 고대 이집트 미술에 해당하는 감각은 그림자나 깊이의 3차원적 파악이 거부되는 근접 시각으로서의 시각이다. 이후 미술에서는 그림자가 출현함으로써 깊이가 생겨나고, 그것을 파악하기 위해 눈은 근접 시각의 상태보다 훨씬 대상과 거리를 두게 된다. 그러나 부분 상호간의 촉각적인 연결을 단절시킬 정도로 눈이 멀어지는 것은 아니기 때문에 근접 시각과 원경 시각의 중간에 눈이 위치하게 된다. 그 다음 미술은 개개의 부분들이 깊은 그림자에 의해 분단되고 3차원적 표현은 한층 강화되어 원경 시각이라고 불리는 순수 시각적 시각으로 나아간다. 진기행, 「들뢰즈의 『감각의 논리』에 관한 연구 - ‘햅틱’ 개념을 중심으로」, 『哲學研究』, 제145권, 대한철학회, 2018, p.388.

228) *FBLS*, p.115.

229) *Ibid.*, p.126.

트적 구도를 실현하기 때문에 가능하게 된 것이라고 볼 수 있다.²³⁰⁾

변조는 색을 색조 관계 속에서 취하는 방법이라는 점을 위에서 살펴본 바와 같이, 사실 색의 두 체제인 가치 관계와 색조 관계는 하나의 회화 속에서 공존할 수 있고 서로 뒤섞일 수도 있으며, 이들이 모두 시각에 호소한다는 것 또한 사실이다. 그러나 들뢰즈에 따르면, 가치 관계 속에서 취해지는 색들은 거리가 주어진 상태에서 작용하는 시각의 순수하게 보는 기능을 불러일으키는 반면, 색조 관계 속에서 취해지는 색들은 근접한 상태에서 작용하는 시각의 만지는 기능을 불러일으킨다.²³¹⁾ 가치 관계 속에서 색을 활용하는 것은 색을 명암 관계에 종속시켜 색이 빛과 그림자를 재현하도록 하는 것인데, 명암 자체가 우리가 일정한 거리를 취해야 파악되는 것이기에 이때 색은 멀리 떨어진 시각의 순수하게 보는 기능에 의존할 수밖에 없다. 반면에 색조 관계 속에서 색을 활용하는 것은 평평한 표면 위에 순수한 톤들을 병렬시키고 이 톤들이 감상자와 거리가 떨어진 상태가 아니라 근접한 상태에서 그 자체로, 즉 그들의 내적이고도 상대적인 관계를 통해 전진과 후퇴를 형성하도록 한다. 이때 감상자는 그림에서 어느 부분이 밝고 어두운지 명암 관계를 파악하는 것이 아니라 서로 인접하여 놓임으로써 드러나는 상대적인 따뜻함과 차가움의 대립과 그런 대립이 야기하는 (저부조 수준의) 얇은 깊이감을 본다. 이러한 경우 시각은 순수하게 보는 기능이 아니라 만지는 기능으로 보는 것이다. 그러므로 들뢰즈가 보기에 회화에서는 모든 것이 시각적이지만, 이때 시각은 최소한 두 개의 의미를 가진다.²³²⁾

색의 변조를 통해 구성된 촉지적 평면은 순수 시각적(optique)인 동시에 촉각적(tactile)인 근대적 재현 회화의 공간과 구별된다. 재현 회화는 원근법을 도입하고 그에 따라 색을 가치 관계 속에서 취하기 때문에 전경과

230) 들뢰즈는 고딕 미술에서의 추상적인 선을 잇는 현대 화가로 폴록을 언급하고 있음에도 불구하고 베이컨을 통해서 폴록을 보완하고자 한다. 폴록의 선은 지나치게 손적이기만 하기 때문에, 들뢰즈는 폴록의 한계를 손적인 동시에 시각적인 이집트적 구도를 통해 극복하고자 하는 것이다. 그리고 그는 바로 베이컨에게서 이집트적 구도를 발견한다. 들뢰즈는 고딕 미술에서 비롯되는 추상적인 선 또는 비유기적인 선의 연장선 위에 베이컨을 위치시킨다. 베이컨, 넓게는 채색주의 화가들이 색의 변조를 통해 구성하는 회화적 구도는 이집트 미술의 저부조 구도와 고딕 미술의 추상적인 선을 융합시킨다.

231) *FBL*, p.124.

232) *Ibid.*, p.131.

후경이 확연한 깊이 차를 두고 분리되면서 형상이 앞으로 튀어나와 마치 만질 수 있는 것처럼 보인다. 이렇게 되면 윤곽은 더 이상 형상과 배경의 공통된 경계가 아니라 형상의 유기적인 틀이 된다. 뒤로 물러난 배경은 자기 나름대로 형상 주위에서 촉각적인 연결을 만들어낸다. 들뢰즈에 따르면, 이렇게 구성된 시각적이고도 촉각적인 공간이 바로 근대적 재현 회화의 공간이다.²³³⁾ 이때 촉각적이라는 것은 근접 시각 속에서 이루어지는 촉지적 기능과는 완전히 다른 것이다. 즉 형상과 배경의 유기적인 연결 관계 속에서 3차원의 공간과 그 속에 놓이는 사물까지 완벽히 재현되어, 마치 그림 속으로 들어가서 그 속의 모든 공기와 사물을 몸 전체를 통해 느낄 수 있을 것 같은 의미의 촉각이다. 그림 속의 공간이 현실의 우리가 속해 있는 3차원 공간과 연속되어 있는 것으로 느끼는 것이므로, 이때의 촉각은 눈에 고유한 혹은 시각 속의 촉각과는 구별되는 것으로서 오감 중의 하나로 분절된 감각으로서의 촉각이라고 볼 수 있다. 이러한 재현 회화의 3차원적 공간은 능동적 주체로서 화가의 합리적인 시각장에 근거하여 구성되기 때문에 이때 화가의 손은 눈에 종속되어 있다. 그리고 이와 같은 회화 공간은 존재론적으로 볼 때 화가와 그림, 그리고 감상자 사이에 일정한 거리나 간격을 전제하는 전형적인 홈 파인 공간에 해당한다.

그러나 채색주의 회화에서는 다이어그램이 눈에서 해방된 손에 의해 작동되고, 손의 우발적인 작용으로 인한 색의 변조는 구상적 좌표들을 무너뜨리고 3차원 공간을 해체하여 그로부터 **형상**이 솟아나도록 한다. **형상**에서 국지적으로 문질러지고 휩쓸려져 형태가 왜곡되고 변형된 부분들은 힘이 직접적으로 작용하고 있음을 드러낸다. 이렇게 일그러지고 변형된 형태나 비정형한 손의 흔적들을 포함하는 작품들은 재현적 형식으로는 파악될 수 없기 때문에 감상자를 재현의 차원에서 강도의 차원으로, 유기체의 차원에서 기관 없는 신체의 차원으로 내려오도록 이끈다. 잠재적인 기관이 된 감상자의 눈은 자신의 능력을 최대한으로 실행하여 촉지적 기능에 도달할 수 있다.

이로 보아 다이어그램은 손에 의한 우발적 흔적들을 통해 순수 시각적인 세계를 해체하고 눈의 만지는 기능을 이끌어낸다. 여기서 중요한 점은 이 흔적들이 계속 손적인 것으로 남는 것이 아니라 눈으로 볼 수 있는 하나의 적절한 이미지를 형성해야 한다는 점인데, 바로 **형상**이 이를 가능하

233) *Ibid.*, p.118.

게 한다고 볼 수 있다. 들뢰즈에 따르면, **감각**에 결부된 형태인 **형상**은 눈에서 해방되어 손적인 행위의 자유를 획득했던 다이어그램이 다시 하나의 시각적 이미지 속으로 투입된 결과로서, 진정 시각에 고유한 만지는 기능을 발견하도록 한다.²³⁴⁾ 이로 보아 촉지적 기능이란 손이 눈에 종속되는 것도 이 종속이 완전히 끊어지는 것도 아니고, 눈 속에서 손이 자유롭게 활동하는 것을 의미한다고 볼 수 있다. 그러므로 채색주의 회화는 문자 그대로 ‘눈’에 의해 감지되지만, 하나의 특정하고도 전체적인 사건으로서의 **감각**을 성공적으로 구현함으로써, 회화가 눈의 순수 시각적 기능에 한정되어 있을 때는 느낄 수 없었던 촉지적 기능을 발견하도록 한다. 이렇듯 채색주의 회화에서는 화가의 손이 눈에 대하여 독립성을 확보하되 다른 곳이 아니라 바로 이 눈 속에서 자신의 독립성을 확보한다. 이는 곧 손적인 것이 **형상**의 도출을 통해 시각적 총체 속으로 다시 주입된다는 의미이기도 하다. 그러므로 채색주의 회화는 매끈한 공간을 구현하되 홈 파인 공간과의 지속적인 교체 속에서 번역이 가능한 환경을 함께 구축한다고 볼 수 있다.²³⁵⁾

이로 보아 우발적인 손의 작용으로 인한 색의 변조 속에서 도출된 **형상**은 현대 회화에서 재발견되는 촉지적 기능을 정의하는 데 필수적인 것으로 여겨진다. 그런데 회화가 자발적이고 능동적인 시각이 아닌 수동적이고 강제 당하는 시각을 끌어들인다고 할 때, **형상**이 주된 역할을 하긴 하지만 **형상**만으로 가능한 것은 아니다. 왜냐하면 들뢰즈의 관점에서 색의 변조가 이끌어내는 촉지적 기능은 아플라, **형상**, 윤곽이라는 세 요소 모두가 “색 속에서 서로 소통하고 수렴함”²³⁶⁾에 따르기 때문이다. 우선 아플라가 감상자를 근접 시각으로 인도해야 하고, 윤곽은 그러한 아플라와 **형상**을 동일한 평면상에 둬으로써 근접 시각이 아플라로부터 **형상**으로 옮겨 가도록 해야 한다. 그렇게 해야 근접 시각 속에서 눈의 수동적 실행이 촉발될 수 있는 것이다. 이러한 점에서 촉지적 기능을 이끌어내는 본질적인 요소는 **형상** 자체라기보다는 색의 변조라고 말할 수 있다. 촉지적 기능이란 바로 이러한

234) *Ibid.*, p.149.

235) 이 점에서 폴록의 회화는 손적인 것이 다시 시각적 총체 속으로 적절히 주입되지 못하고 결과적으로 **형상** 또한 도출되지 못했으므로, 매끈한 공간을 구현하였어도 여전히 부족했던 것이다. 폴록이 구성하는 매끈한 공간과 이 공간이 인도하는 탈지층화 작용은 최소한의 지층도 남기지 않는다.

236) *FBL*, p.137.

색들의 의미 속에서 이끌어 나오는 것이다. 색의 변조를 통해 그림 속 모든 위계는 제거되고, 색들의 상대적인 관계 속에서 아플라, **형상**, 윤곽이 동등한 가치를 지닌 채로 동일한 평면 위에 인접하여 놓이며, 이들은 근접 시각 속에서 더불어 파악되면서 눈의 만지는 기능을 이끌어낸다.

그렇다면 회화의 평면성 담론을 재구성하는 데 있어 이러한 촉지적 기능이 왜 중요한가? 그것은 바로 촉지적 기능이 내재면에 상응하는 시각이기 때문이다. 재현 회화에서 빛과 어둠이 확연히 구분되는 명암 대비를 통해 표현되는 3차원의 환영은 감상자로 하여금 형상과 배경, 즉 중심과 주변을 분리해서 보게 만든다. 그렇기 때문에 감상자는 화가가 화면 안에 설정해놓은 임의적 참조점들을 찾아 이들을 유기적으로 연결시켜 본다. 이때 시각은 대상과 주체 사이에 일정한 물리적 거리를 전제하는 원근법적 시각이자, 손이 눈에 종속되어 있기는 하지만 여전히 눈의 보는 기능에 의존하는 시각이다. 이러한 의미의 시각은 들뢰즈가 홈 파인 공간에 해당하는 것으로 평가하는 시각이다.²³⁷⁾ 그러나 베이컨의 회화처럼 형상과 배경 사이의 위계가 없어진 동시에 형상이 뭉개지거나 문질러지는 한, 그림은 그 어떤 종속이나 잠재적인 연결도 없으므로 대상과 주체 사이의 거리를 전제하지 않는 근접 시각 속에서 감상이 이루어진다. 재현 회화를 감상할 때 시각은 지성의 지배 아래 그림을 보고 지각하기 위해 필요한 만큼만 작동하지만, 근접 시각 속에서 **감각**의 폭력에 의해 강제적으로 실행된 눈은 기관 없는 신체로서 다기능적이고도 임시적인 눈에 도달한다. 그리하여 시각은 자신의 능력을 한계까지 실행하여 자신에게 고유한 촉지적 기능을 발견할 수 있는 것이다. 그리고 이러한 의미의 시각은 매끈한 공간에 해당하는 것으로 볼 수 있다.

베이컨의 <Studies from the Human Body>(1970)[도판15]에서 배경처럼 보이는 아플라는 인접한 색들 속에서 상대적으로 따뜻한 느낌을 주는 오렌지색으로 화면 전체에 얇고도 넓게 펼쳐져 있다. 화면 중앙에는 녹색으로 칠해진 원형의 침대와 흰색의 윤곽이 그려지고, 침대 위에는 형태가 매우 일그러져 제대로 알아보기 힘든 신체가 놓여 있다. 만약 재현 회화였다면 화가는 바닥이 3차원적으로 조직된 공간을 구성하고 명암 관계를 통해 부피감이 표현된 입체적인 침대가 그 공간 속에 놓인 것으로 그렸을 것이다. 흰색의 윤곽 같은 것은 그림의 유기적 흐름을 깨트리는 뜬금없는 것이

237) *MP*, p.616.

므로 결코 등장하지 않았을 것이다. 그러나 축지적 평면에서 이 흰색 윤곽은 아플라와 **형상** 사이의 공간적 선후 관계나 위계를 없애는 역할을 함으로써 감상자를 근접 시각으로 인도한다.

게다가 베이컨은 신체를 고정된 형태로서 섬세히 묘사하려 하지 않고 아플라의 오렌지색에 비해 상대적으로 차가운 느낌을 주는 황토색과 하늘색, 검은색을 비롯하여 여러 색들이 혼합된 톤을 통해 신체의 미세한 변화와 부동의 운동을 드러낸다. 이로써 평면적인 공간, 그러나 윤곽에 의해 아플라와 **형상**이 서로 동등하게 인접해있고 **형상**은 화가의 우발적 손의 사용에 의해 국지적으로 변형된 축지적 평면이 구성된다. 이러한 공간에서 감상자는 자신이 들어갈 수 있는 원근법적 공간 안에서 구분되는 배경과 형상을 보며 전체적인 공간감과 입체감을 파악하거나 이 장면이 묘사하는 내용을 읽으려 하지 않는다. 그 대신 감상자의 눈은 평평한 화면 위에 놓여 있으면서 유기적인 형태를 예측할 수 없을 만큼 일그러진 신체를 보기 위해 근접 시각 속에서 자신의 능력을 최대한 실행시킬 것이다. 감상자는 그림 속 일그러진 신체와 같이 자신 또한 계속적으로 힘이 작용하고 있는 하나의 신체임을 확인하고 신체의 역량을 확장해나간다. 이 점에서 **형상**은 홈 파인 공간과의 끊임없는 교체를 이루어 나가도록 하는 기반이 되고, 이러한 교체를 기반으로 감상자를 주체에서 하나의 양태로서의 신체로 내려오도록 이끌며 서로 역량 변주를 행한다는 점이 드러난다. 손적인 것이 매끈한 공간과 관련되는 반면 시각적인 것은 홈 파인 공간과 관련된다면, **형상**은 바로 이들 손적인 것과 시각적인 것의 융합을 가능하게 하는 것이다. 그러므로 **형상**은 다른 조형 요소들과 동일한 평면 위에 공존하면서도 매끈한 공간이 홈 파인 공간과의 지속적인 작용 속에서 교체되고 번역될 수 있는, 감상자의 기관 없는 신체를 위한 최소한의 지층으로서 작용한다고 볼 수 있다.

만약 우리가 미리 가지고 있는 인식의 틀에 맞춰서만 보려 하면 눈은 그저 늘 보던 것만 볼 수 있을 뿐이다. 그러나 화가가 우발적으로 남겨놓은 색의 변조와 흔적들은 화가도 미처 알지 못했고 감상자도 한 번도 경험되지 못했던 완전한 새로움이기 때문에 감상자는 그러한 축지적 평면 속에서 자신의 눈을 초재적으로 실행할 수밖에 없다. 축지적 평면 위에 구현된 **감각**은 감상자로 하여금 시각의 수동적 실행을 촉발하고 이때 눈은 자기 고유의 만지는 기능을 발견하게 되는 것이다. 여기서 수동성이란 부정적인

의미가 아니라 강제된 시각이 자신의 한계에 이르기까지 실행되는 것을 보장한다는 의미를 지닌다. **감각**을 구현한 회화에서 표현되는 것은 재현 회화에서처럼 감상자가 어느 정도 미리 예측할 수 있는 서술적 내용이 아니라 한 번도 마주친 적 없는 힘의 작용이다. 들뢰즈의 관점에서 능력을 ‘비자발적’으로 사용한다는 것은 내가 보고 싶은 것을 보기 위하여 능력들을 자발적으로 동원하고 일치시키는 것이 아니라, **감각**의 강요라는 수동적 계기에 의해 실행되기 시작되어 능력들이 비자발적이고도 수동적으로 동원되는 것을 의미하는 것에 가깝다. 그러므로 들뢰즈에게서 자발성과 비자발성은 서로 다른 능력들을 일컫는 것이 아니라 “동일한 능력들의 서로 다른 실행”²³⁸⁾을 가리킨다. 시각을 자발적이고 조직적으로 사용할 수 없는 만큼 화가나 감상자에게는 기관이 없지만, 그 대신 하나의 능력으로서의 시각은 강요될 때에야 비로소 실행되고 이때 그 능력에 대응하는 기관이 강도 높은 미약한 썩으로서 일시적으로 주어진다.²³⁹⁾ 거미가 거미줄에 걸린 먹이의 예측할 수 없는 상태에 따라 신체의 능력을 비자발적으로 사용하는 것처럼 말이다. 이러한 점에서 비자발적 감각으로서의 시각은 기관 없는 신체가 자신에게 닥쳐오는 진동에 대해 매순간 보이는 강렬한 반응과도 같다.²⁴⁰⁾

촉지적 평면을 통해 발견된 눈의 고유한 만지는 기능, 즉 회화에서도 달한 눈의 공감각적 능력은 예술을 벗어난 일상적 삶 안에서도 세계를 구성하고 있는 동시에 변화시키기도 하는 존재의 근거이자 원리로서의 힘을 포착하도록 이끈다. 예술을 통한 감성의 훈련이 세계에 대한 사유와 연결되는 것이다.²⁴¹⁾ 들뢰즈의 관점에서, 예술이 포착해야 하는 힘인 강도는 재현적 인식으로는 결코 포착될 수 없는 것이므로, 생성의 양상 자체인 강도의 포착은 재생산된 것을 ‘재인식’하는 것이 아니라 한 번도 현실화되지 않았던 새로움을 처음으로 ‘인식’하는 것이다.²⁴²⁾ 이렇듯 회화를 통한 감성의 수동적

238) *PS*, p.120.

239) *Ibid.*, pp.218-219.

240) *Ibid.*

241) 촉지적 기능과 같은 공감각적 능력이 중요한 이유는 일상적인 감각 자료들을 산출하는 원초적인 리듬 자체를 포착하기 때문이다. 그리고 나아가 감각 내의 이 질성을 각각의 감각 기관으로 구별시키고 환원시켜버리는 초월적인 원리에 저항하고 내재면을 구성하는 실천이 되기 때문이다. 이찬웅, *op. cit.*, p.135.

242) 들뢰즈는 가능한 경험의 조건들로 정의되는 재현의 범주들이 실재에 비해 너무 크고 일반적이라고 말한다. 그물이 너무 성기면 꽤나 큰 물고기도 빠져나가버리

촉발과 실행은 감상자의 기초적이고도 궁극적인 감성의 능력을 고양시킨다. 평소 보던 방식으로만 보면 그동안 해 오던 방식으로만 혹은 스스로가 편한 정도까지만 보기 쉽지만, 수동적인 계기로 인해 눈이 자신의 한계에 이르기까지 실행되고 나면 그만큼 감성의 능력이 길러지는 것이기 때문이다. 이렇게 능력의 수동성을 능동성의 반대 혹은 결핍이 아니라 “능동성의 가능 조건”으로 이해하면, 능동성은 “수동성에 대한 이해 정도”를 나타내게 된다.²⁴³⁾ 그렇다면 촉지적 평면은 **감각**을 성공적으로 구현하여 **형상**이 그림 속 다른 조형 요소들과 동일한 화면 위에 존재하는 평면성을 드러내는 평면이자, 다른 회화들과 마찬가지로 일차적으로는 우리의 시각에 호소하는 평면이다. 그러나 촉지적 평면은 곧 우리로 하여금 시각의 고유한 만지는 기능을 발견하게 함으로써 여러 감각 수준들이 공존하는 **감각** 자체로 향하고, 결국에는 우리의 신체가 **감각**이 발생하는 내재면으로 돌아가도록 한다.

재현 회화의 홈 파인 공간은 형상과 배경이 유기적으로 구분되고 전경과 후경으로 깊이 차를 두고 나뉘므로 화면 속 요소들이 동등하지 않게 된다. 들뢰즈의 관점에서, 이러한 3차원적 공간은 일의적이고 내재적인 존재론적 지평인 내재면이 아니라 재현적이고 위계적인 존재론적 지평인 초월면과 관련되며, 이러한 공간 속에서는 **감각**이 성공적으로 구현될 수 없다. 그러나 정도의 차이는 있지만, 재현과 단절하고 힘을 포착하는 현대 화가들이 감각의 논리를 따라 그리는 한, 즉 회화 공간이 화가의 **감각** 경험으로부터 이어지는 손의 우연적 작용이 개입되어 만들어지는 한, 그러한 손적인 작용에 의해 구상적인 좌표가 제거되어 매끈한 공간이 만들어질 수 있다. 구상적 단위를 현미경적 또는 우주적 단위로 대체하는 것과도 같은 다이어그램을 통과할 때 화가는 유기적 전체에 부분들을 맞춰나갈 수 없고, 그 대신 손에 의한 우연성에 내맡긴 채 국지적인 부분들을 접속해나가야 하기 때문

는 것처럼, 재현의 범주들은 주체와 대상 사이에서 벌어지는 감각의 미묘한 발생 과정을 포착하지 못한다는 것이다. 이에 들뢰즈는 가능한 경험이 아니라 실제적 경험을 설명할 수 있는 논리를 제공한다. 이러한 발생론적 과정을 포착할 수 있도록 감성을 훈련하는 것이 중요한데, 베이컨의 회화는 이러한 훈련의 가장 뛰어난 수단이 바로 예술임을 보여준다. 성기현, 「질 들뢰즈의 감각론 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2017, pp.58-59.

243) 신지영, 『내재성이란 무엇인가』, 그린비, 2009, p.39.

이다. 그렇지만 다이어그램의 도입과 작동 자체가 매끈한 공간을 담보하는 것은 아니며, 이는 다이어그램을 어떻게 다루고 결과적으로 **감각**을 얼마나 성공적으로 구현하였는지의 문제와 직결된다. 다이어그램을 다루는 방식에 따라 다시 홈 파인 공간에 복무하게 될 수도 있기 때문이다.

이 점에서 세잔, 반 고흐, 베이컨과 같은 채색주의 화가들은 다이어그램을 색을 변조하는 장으로 사용한다. 이때 다이어그램은 점과 점 사이를 관통하여 윤곽선을 끊어내고, 형상들 사이를 관통하여 변형을 일으키고, 평면들 사이를 접합하여 형상과 배경 사이의 구분을 사라지게 하여 화면에 미미한 깊이만이 존재하게 만든다. 그리하여 그림 속 모든 조형 요소들이 아무런 분절 없이 인접하여 동일한 평면 위에서 위계를 이루지 않고 동등하게 존재하도록 한다. 이는 결국 매끈한 공간을 생산하는 것이라고 볼 수 있다. 채색주의 회화에서 구현되는 매끈한 공간은 색의 변조를 통해 **형상**을 도출하면서도 이 **형상**이 주변 색들과의 가변적인 관계 속에 있으므로 그림 속 요소들 사이의 위계가 사라진 공간적 평평함으로 드러난다. 이렇게 만들어진 매끈한 공간은 마치 현미경으로 본 코뿔소의 피부와도 같은 공간이 되어 시선을 근접시킨다. 이러한 근접 시각 속에서 회화 공간은 단일한 중심이 없어지고 절대적으로 국지적인 공간이 되어 손으로 만지는 기능을 눈에 부여한다. 얼굴이 나에게 점점 근접할수록 눈, 코, 입의 유기적인 연결은 점차 사라지고 피부의 질감만이 눈에 와 닿게 되듯이, 근거리 파악의 대상이 되는 매끈한 공간에서 방향들은 일정하지 않게 계속 변화한다. 이러한 맥락에서 들뢰즈는 “밀밭을 보지 말고 밀밭에 아주 가까이 다가가 아무런 좌표 없이 매끈한 공간 속에서 길을 잃으라”고 말하는 세잔을 인용한다.²⁴⁴⁾ 원거리 파악의 대상이 되는 홈 파인 공간은 항상 방향이 설정되어 있고 중심 관점이라는 것이 생긴다. 반면에 근거리 파악의 대상이 되는 매끈한 공간은 탈중심화되어 마치 물방울들이 유리판 위에서 자유롭게 결합되고 분리되며 움직이는 것처럼 힘들의 유동적인 흐름이 가능한 공간으로서, 고정된 방향 없이 모든 방향으로 운동이 가능한 열린 공간이다. 들뢰즈에게서 이러한 매끈한 공간은 “‘이것임’에 의해 점유되는”²⁴⁵⁾ 공간이자 “재료들이 힘들을 지시하는”²⁴⁶⁾ 공간이라

244) *MP*, p.615.

245) *Ibid.*, p.598.

246) *Ibid.*

는 점에서, 내재면의 수평적인 구조와 역동적이고 비유기적인 생성의 양상을 보여준다.

이제 회화의 평면성은 위계 없이 평평한 존재론적 장에서 발생하는 존재론적 사건인 **감각**이 있으면, 이 **감각**을 경험한 화가의 능동적 의식으로 온전히 파악될 수 없는 히스테리적 작업을 거치는 과정에서 나타난 것으로 이해할 수 있다. 존재론적 함의를 지니게 된 회화의 평면성은 그린버그에게 서처럼 매체 고유성으로서 미리 상정될 수 없으며, 존재의 생성과 변화를 가능하게 하는 힘을 포착하여 이를 **감각**으로 구현한 결과 나타나는 효과로서 이해할 수 있다. 몬드리안으로 대표되는 추상 회화는 그린버그의 관점에서는 평면적이지만, 본고가 재구성한 평면성 담론에 따르면 결국 다시 홈 파인 공간에 복무하는 정주적인 공간이 되어 존재론적 장으로 복귀하도록 하지 못하므로 진정 평면적이라고 볼 수 없다. 폴록으로 대표되는 추상 표현주의 회화는 매끈한 공간을 구현하여 존재론적 장의 수평적이고 유동적인 양상을 보여주지만 그 자체로는 충분하지 않다. 왜냐하면 들뢰즈의 관점에서 매끈한 공간은 홈 파인 공간과의 지속적인 상호작용 아래 존속할 수 있기 때문이다.

이러한 점에서, 색의 변조를 통해 **형상**을 도출해내지만 그 **형상**이 그림 속 다른 요소들과 동등하게 놓이도록 하여 공간적으로 평평한 화면을 구성하는 채색주의 화가들은 매끈한 공간으로서 구현하면서도 홈 파인 공간과의 관계 또한 놓치지 않는다. 왜냐하면 색의 변조 속에서 도출된 **형상**이 감상자의 유기적 신체를 기관 없는 신체의 차원으로 내려오도록 이끌면서도 완전히 소멸되지는 않도록 하는 최소한의 지층으로 작용하기 때문이다. 그러므로 채색주의 화가들이 구성한 회화 공간은 추상 회화의 순수 시각적인 공간, 추상 표현주의의 순수 손적인 공간의 한계를 극복하고, 진정 들뢰즈가 제시하는 존재론적 의미의 매끈한 공간을 구현하였다고 볼 수 있다. 본고가 새롭게 이해하는 회화의 평면성은 손적인 것에 핵심적인 역할을 부여하지만, 결국 회화란 눈으로 보는 예술이라는 점을 여전히 견지한다. 눈이라는 길을 거쳐 손의 자유를 성취하는 것, 그리하여 계량적 다양체에서 강도적 다양체로, 즉 홈 파인 공간에서 매끈한 공간으로 전환하는 것이 바로 현대 회화에서 진정한 의미를 지닐 수 있는 평면성이다. 이러한 평면성은 결국 존재론적 양상, 즉 내재면의 수평성과 역동성을 지시하는 것이라 볼 수 있다.

결론

본고는 들뢰즈의 존재론과 회화론을 참고하여 그린버그가 직면하였던 문제들을 극복할 수 있는 방향으로 현대 회화의 평면성 담론을 재구성해보았다. 기본적으로 그린버그는 회화의 평면성을 매체 표면의 2차원성을 드러내는 것으로 이해하였고, 이러한 물질적 평면성을 회화의 매체 고유성으로 상징하였다. 그러나 정작 물질적 평면성을 극대화한 미니멀리즘 회화의 등장 앞에서 그는 화가의 구상을 드러내는 구성적 평면성의 차원을 강조하게 된다. 이로 보아 그린버그의 평면성 담론은 평면성의 두 차원, 즉 매체 표면의 2차원성을 지시하는 물질적 평면성과 그에 대한 화가의 관념적 구상을 지시하는 구성적 평면성 양자를 함께 정당화하려는 시도 속에서 이루어졌다. 그러나 서로 구별되는 두 차원의 평면성은 논리적으로는 봉합될 수 있었을지언정 실제 회화에서는 둘 사이의 괴리가 극복되지 못하였다. 그린버그의 평면성 담론은 회화의 평면 자체의 가능성을 축소시키기에 이르렀고, 결국 회화의 매체적 혹은 감각적 특수정보다는 미술가의 관념적 구상을 강조하는 미술로의 이행을 초래하였다.

이에 대해 본고는 들뢰즈의 존재론적 회화론에 기반하여 회화의 평면에 물질적 의미를 넘어서는 존재론적 의미를 부여하고, 나아가 회화의 평면성에 관한 대안적인 이해를 시도하였다. 들뢰즈에게 힘은 존재의 근거이자 원리이고, 우리 또한 힘들의 관계로 이루어진 하나의 양태로 존재하며, 회화를 포함한 모든 예술은 그러한 힘의 포착을 과제로 삼는다. 그는 일상적인 감각과는 구분되는 존재론적 사건으로서 **감각**을 제시하고, 화가가 자신이 경험한 **감각**을 평면 위에 시각적으로 구현하는 과정에 주목하였다. 이러한 논의 속에서 회화의 평면은 물질적인 매체에서 존재론적 사건인 **감각**이 기입되는 장으로 거듭났으며, 나아가 미학적 구성을 거쳐 **감각**이 세워지는 구성면에 도달함으로써 그 자체로 존재론적 장이 될 수 있었다. 회화에서 이 미학적 구성은 다이어그램의 직접적인 도입과 작동을 통해 이루어졌다. 다이어그램은 **감각** 경험으로 인한 화가의 히스테리적 증상이 손으로 발현된 것으로서, 낯설지만 강력한 손적인 힘에 의해 인도되어 재료의 물질적

흐름을 절단하고 특수하게 배치하여 **감각**을 구현한다.

새롭게 의미 부여된 평면을 바탕으로 평면성 담론을 재구성함에 있어, 본고는 다이어그램을 작동시켜 **감각**을 성공적으로 구현한 회화에서 나타나는 공간적 평평함에 주목하였다. 들뢰즈는 재현 회화 가운데에서도 드물게 힘의 포착에 성공한 회화들을 언급하였지만, 구상의 임무에서 벗어나 힘의 포착에 주목하게 되는 것은 현대 회화에 이르러서라는 점을 분명히 견지한다. 회화에서 힘의 포착은 하나의 소실점을 중심으로 하는 위계적이고 환영적인 회화 공간이 아니라 그 어떤 절대적인 중심도 없이 국지적인 연결접속을 이루는 회화 공간과 더불어 이루어지기 쉽다. 그러므로 들뢰즈에게 현대 회화는 홈 파인 공간의 해체, 즉 원근법과의 단절을 통해 단일한 소실점을 제거하고 여러 소실선들이 범람하게 하는 데서 시작된다. 본고는 들뢰즈가 구분한 현대 회화의 세 가지 큰 방향 중에서 다이어그램을 색을 변조시키는 장으로서 활용하는 채색주의자들의 회화에서 현대 회화의 진정한 평면성을 이해할 길을 발견하였다. 색의 변조를 통해 구성된 축지적 평면은 존재론적으로 주체나 형식이 부여되기 이전 오직 힘의 흐름으로 가득 차 있는 매끈한 공간을 생산한다. 그러면서도 마찬가지로 매끈한 공간을 생산하는 추상 표현주의 회화와 달리 **형상**을 도출해냄으로써, 매끈한 공간 자체만을 향하는 것이 아니라 매끈한 공간이 홈 파인 공간과 지속적으로 상호작용할 수 있도록 한다. 이렇듯 본고는 현대 회화의 평면성을 그린버그처럼 물질적 평면성으로 미리 상정하여 환원 불가능한 본질로서 이해하는 대신, 존재의 근거이자 원리가 되는 힘의 작용에 의해 발생하는, 그 자체로 존재론적 사건인 **감각**을 성공적으로 구현한 결과 나타나는 하나의 효과로서 이해하였다.

이러한 의미의 평면성을 구현한 대표적인 화가들 중 한 명인 베이컨의 회화에서는 동일한 평면 위 색의 변조 속에서 서로 소통하고 수렴하는 아플라, **형상**, 윤곽을 통해 공간적 평평함이 드러난다. 게다가 이 세 요소들은 서로 간의 지속적인 운동을 통해 존재론적으로 내적인 유대를 지니고 있으며, 내재면이라는 존재론적 장에서 일어나는 지속적인 변화와 생성의 양상을 드러낸다. 이 세 요소들은 그림 속 단일한 중심이 배제된 상태에서 색의 변조를 통해 만들어지므로 감상자로 하여금 눈의 보는 기능을 넘어서는 만지는 기능을 발견하도록 한다. 이는 곧 감상자의 신체를 탈지층화하여 기관 없는

신체로 만드는 것이므로, 감상자 또한 기관 없는 신체의 연속체이자 다양체로서의 내재면에 다가가도록 한다. 베이컨의 회화는 여전히 눈을 통해 감상되지만 이때 감상자의 눈은 보는 기능에만 한정되는 것이 아니라 만지는 기능을 발견하며, 이는 결국 **감각**이 발생한 궁극적인 장이자 시각, 촉각 등의 여러 감각 수준들이 공존하고 힘에 의해 마구 가로질러지는 원초적인 상태, 즉 내재면으로 향하는 것이다.

이상 본고는 서론에서 제기했던 바, 회화의 평면에 대한 새로운 의미 부여를 통해 현대 회화의 평면성에 관한 대안적인 이해를 시도하였다. 수평적이고 역동적인 존재론적 장에서 화가가 경험한 **감각**이 회화의 평면 위에 구현되어 구성면으로 세워지면, 회화의 평면은 무능한 물질적 조건이 아니라 그 자체 하나의 존재론적 장으로 거듭나게 된다. 그 중에서도 **감각**을 성공적으로 구현한 회화는 **형상**을 배제하지 않으면서 운동성까지 함축하는 공간적 평면성을 만들어낼 수 있다. 본고는 이렇듯 **감각**을 구현하는 과정에서 존재론적 수평성과 역동성을 드러내는 촉지적 평면성을 통해 회화의 평면 자체의 가능성을 축소시키기보다는 더욱 확장시킬 수 있는 의미의 평면성을 제안하였고, 이러한 평면성이 지닌 궁극적인 의의는 감상자로 하여금 근접 시각 속에서 촉지적 기능을 발견하도록 하는 것이라고 주장하였다. 왜냐하면 내재면에 상응하는 촉지적 기능의 발견을 통해 감상자는 그 자신 또한 화가가 **감각**을 경험했던 존재론적 장 속으로 들어가 진정한 의미의 세계를 만나고 그 속에서 자신의 신체 역량을 기를 수 있기 때문이다. 그러므로 촉지적 평면에서 드러나는 평면성은 매체의 물질적 2차원성을 지시하는 것이 아니라 진정한 세계의 수평적이고도 역동적인 양상을 시각적으로 드러낸 것이라고 할 수 있다. “무한을 되찾고 복원하기 위해 유한을 거쳐 가는 것”²⁴⁷⁾이 예술이라면, 회화는 물질적 평면 위에 세워진 **감각** 존재라는 유한을 거쳐 **감각** 자체가 발생한 내재면이라는 무한을 복원하도록 하는 것이다.

247) Gilles Deleuze · Félix Guattari, *QP*, p.285.

참 고 문 헌

1. 그린버그의 저작

- Clement Greenberg, John O'Brian (EDT), *The Collected Essays and Criticism, Volume 1: Perception and Judgements, 1939-1944*, University of Chicago Press, 1988.
- _____, John O'Brian (EDT), *The Collected Essays and Criticism, Volume 2: Arrogant Purpose, 1945-1949*, University of Chicago Press, 1988.
- _____, John O'Brian (EDT), *The Collected Essays and Criticism, Volume 3: Affirmations and Refusals, 1950-1956*, University of Chicago Press, 1993.
- _____, John O'Brian (EDT), *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, 1993.
- _____, "Can Taste Be Objective?", *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, 1999.
- _____, "Necessity of "Formalism"", *New Literary History*, Vol.3, No.3, The Johns Hopkins University Press, 1971.

2. 들뢰즈의 저작

- Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Éditions du Seuil, 1981(2002).
- [영역본/ Gilles Deleuze, Daniel W. Smith (trans.), *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, University of Minnesota Press, 2003.]
- [국역본/ 질 들뢰즈, 하태환 옮김, 『감각의 논리』, 민음사, 2008.]
- _____, *Proust et les Signes*, Presses Universitaires de France, 1964(2003).

[영역본/ Gilles Deleuze, Richard Howard (trans.), *Proust and Signs*,
University of Minnesota Press, 2000.]

[국역본/ 질 들뢰즈, 서동욱 옮김, 『프루스트와 기호들』, 민음사, 2004.]

Gilles Deleuze · Felix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et
Schizophrénie*, Éditions de Minuit,
1980(1998).

[영역본/ Gilles Deleuze · Felix Guattari, Brian Massumi (trans.),
A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, University
of Minnesota Press, 2005.]

[국역본/ 질 들뢰즈·펠릭스 가타리, 김제인 옮김, 『천개의 고원』, 새물결,
2001.]

_____, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Éditions de
Minuit, 1991(2005).

[영역본/ Gilles Deleuze · Felix Guattari, Hugh Tomlinson · Graham
Burchell (trans.), *What Is Philosophy?*, Columbia University
Press, 1994.]

질 들뢰즈, 김상환 옮김, 『차이와 반복』, 민음사, 2004.

질 들뢰즈, 유진상 옮김, 『시네마1: 운동-이미지』, 시각과 언어, 2002.

3. 그 외

단행본

딜런 에반스, 김종주 옮김, 『라캉 정신분석 사전』, 인간사랑, 2004.

미레유 뷔텡, 안구 · 조현진 옮김, 『사하라: 들뢰즈의 미학』, 산해, 2006.

브로이어 · 프로이트, 김미리혜 옮김, 『히스테리 연구』, 열린책들, 2003.

신지영, 『내재성이란 무엇인가』, 그린비, 2009.

아르노 빌라니 · 로베르 싸소, 신지영 옮김, 『들뢰즈 개념어 사전』, 갈무리, 2012.

조주연, 『현대미술 강의』, 글항아리, 2017.

테오필 고티에, 권유현 옮김, 『모퉁 양』, 열림원, 2006.

티에리 드 뒤브, 정현이 옮김, 『현대미술 다시 보기: 모노크롬과 텅 빈 캔버스』,
시각과 언어, 1995.

- 프리도 릭켄, 김성진 옮김, 『고대 그리스 철학』, 서광사, 2000.
- 플라톤, 박종현 옮김, 『국가』, 서광사, 2017.
- 하인리히 뵐플린, 박지형 옮김, 『미술사의 기초 개념』, 시공사, 2009.
- 홍명섭, 『현대철학의 예술적 사용』, 아트북스, 2017.
- Jacques Lacan, Alan Sheridan (trans.), *Écrits: A Selection*, W.W.Norton & Company, 1966(1977).
- Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987.
- Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Cambridge University Press, 1968(2015).

논문

- 김진엽, 「새로운 라오콘 속으로 - 그린버그의 미술비평에 대하여」, 『美學』, 제26권, 한국미학회, 1999.
- 서동욱, 「들뢰즈 존재론에서 일의성 개념의 수립-스피노자 해석을 중심으로」, 『철학논총』, 제74권, 새한철학회, 2013, pp.327-344.
- 성기현, 「지각에 대한 발생론적 이해와 그 미학적 귀결들 - 질 들뢰즈의 초월론적 감각론을 중심으로」, 『美學』, 제82권, 한국미학회, 2016, pp.29-61.
- _____, 「질 들뢰즈의 감각론 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2017.
- 안은희, 「들뢰즈의 생성의 존재론과 삶의 미학」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2018.
- 이준영, 「A Map of Painterly Forces : A Study of the Diagram in Deleuze's Francis Bacon」, 서울대학교 대학원 미학과 석사학위논문, 2018.
- 이찬웅, 「들뢰즈의 회화론: 감각의 논리란 무엇인가」, 『美學』, 제71권, 한국미학회, 2012, pp.105-145.
- 조주연, 「클레멘트 그린버그의 미술론에 관한 연구」, 서울대학교 대학원 미학과 박사학위논문, 2002.
- 진기행, 「들뢰즈의 『감각의 논리』에 관한 연구 - ‘햅틱’ 개념을 중심으로」,

- 『哲學研究』, 제145권, 대한철학회, 2018, pp.381-407.
- 하선규, 「헤르더의 감각주의적 인간학과 미학에 관한 연구」, 『人文論叢』, 제73권, 서울대학교 인문학연구원, 2016, pp.571-608.
- David Joselit, “Note on Surface: toward a genealogy of flatness”, *Art History*, Vol.23, No.1, 2000, pp.19-34.
- Lenita Manry, “Lenita Manry Paper: Hans Hofmann Lectures, Winter 1938-1939”, *Microfilm Roll 151*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, pp.4-6.
- Michael Fried, “How Modernism Works: A Response to T. J. Clark”, *Critical Inquiry*, Vol.9, No.1, University of Chicago Press, 1982, pp.217-234.
- Paul Crowther, “Greenberg’s Kant and the Problem of Modernist Painting”, *British Journal of Aesthetics*, Vol.25, No.4, 1985, pp.317-325.
- Rosalind Krauss, “Two Moments from the Post-Medium Condition”, *October 116*, the MIT Press, 2006, pp.55-62.
- Tomas Geyskens, “Painting as Hysteria: Deleuze on Bacon”, *Sexuality and Psychoanalysis*, Vol.2, Leuven University Press, 2010, pp.215-229.

기사

- 이진경, 「틀뢰즈와 현대미술, 추상으로서의 예술」, 『월간미술』, 제213호, 2002.

도판



[도판1]

Gustave Courbet,
<The Calm Sea>(1869),
Oil on canvas, 59.7 × 73 cm



[도판2]

Paul Cézanne,
<Mont Sainte-Victoire>(1904),
Oil on canvas, 70 × 92 cm



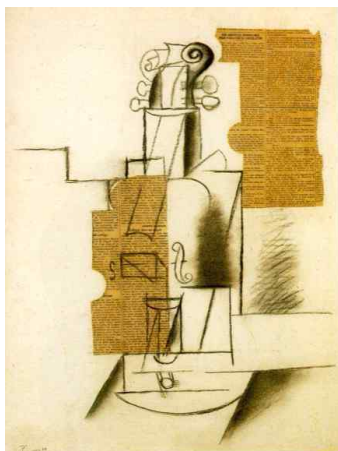
[도판3]

Claude Monet,
<The Garden Pond at Giverny>(1920),
Oil on canvas, 45.72 × 35.56 cm



[도판4]

Pablo Picasso,
<Guitar Player>(1910),
Oil on canvas, 100 × 73 cm



[도판5]

Pablo Picasso,
 <Violin>(1912), Charcoal and collage
 on cardboard, 46 × 55 cm



[도판6]

Jackson Pollock,
 <Autumn Rhythm: Number 30>(1950),
 Enamel on canvas, 525.8 × 266.7 cm



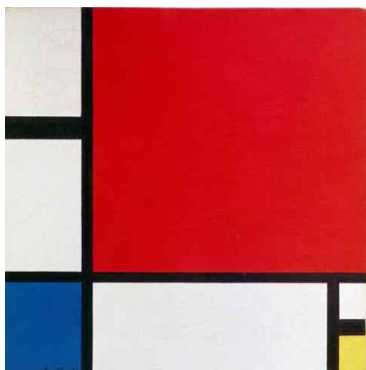
[도판7]

Willem de Kooning,
 <Woman>(1952-55), Oil and metallic
 paint on canvas, 192.7 × 147.3 cm



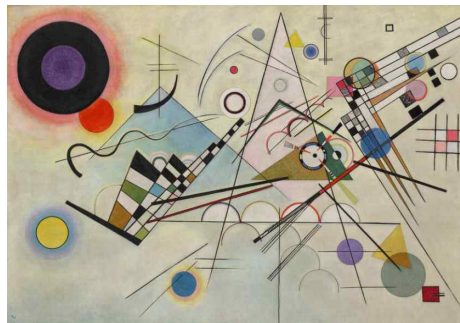
[도판8]

Mark Rothko,
 <No.46 (Black, Ochre, Red Over Red)>
 (1957), Oil on canvas, 252.7 × 207 cm



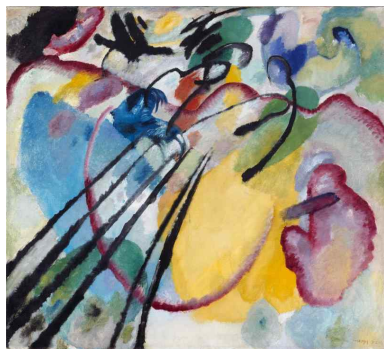
[도판9]

Piet Mondrian,
 <Composition with Red, Blue and
 Yellow>(1930), Oil on canvas,
 46 × 46 cm



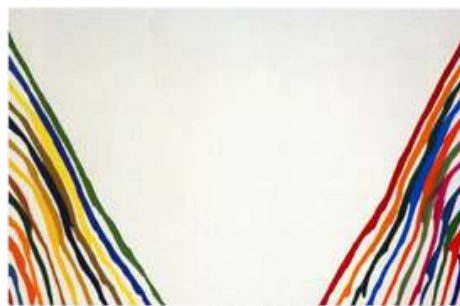
[도판10]

Wassily Kandinsky,
 <Composition 8>(1923),
 Oil on canvas, 140 × 201 cm



[도판11]

Wassily Kandinsky,
 <Improvisation 26>(1912),
 Oil on canvas, 107.5 × 97.2 cm



[도판12]

Morris Louis,
 <Beta Lambda>(1961),
 Oil on canvas, 407 × 262.2 cm



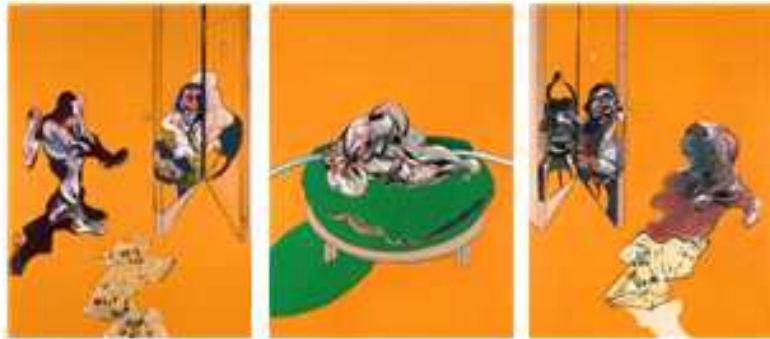
[도판13]

Francis Bacon,
 <Figure at Washbasin>(1976),
 Oil and dry transfer lettering on canvas,
 198 × 147.5 cm



[도판14]

이집트 미술의 저부조



[도판15]

Francis Bacon,
 <Studies from the Human Body>(1970), Oil and dry transfer lettering on canvas,
 198 × 147.5 cm (Each Panel)

Abstract

An Extended Study on the Flatness of Modern Painting

– focused on theories of Greenberg and
Deleuze –

Jeon, Eunseon

Department of Aesthetics

The Graduate School

Seoul National University

My thesis aims to study the flatness of modern painting in an extended way and present an alternative way of understanding about it. Clement Greenberg(1909–1994) was a leading theorist who noted the flatness of modern painting and understood it as the medium specificity of painting. However, since his understanding was based on materialistic reductionism, the flatness of painting was bound to diminish its meaning. In this regard, I refer to the ontology and the theory of painting by Gilles Deleuze(1925–1995) to attach an ontological meaning beyond a material meaning to the plane of painting. And then, I suggest a new understanding about the flatness of painting.

Deleuze presents ‘the plane of immanence’ as a new

ontological field in contrast to 'the plane of transcendence'. While the plane of transcendence is vertical, organic, and static, the plane of immanence is horizontal, non-organic and dynamic, and what constitutes this plane are forces as the basis and principle of existence. For Deleuze, sensation is an ontological event caused by the action of forces in the plane of immanence, and it is painting that visualizes sensation and makes it sustainable. In the sense that sensation is established as an independent and self-fulfilling being through the passage of materials, the plane of painting is not merely a two-dimensional surface, but a field on which ontological events are embodied. Since 'the diagram' that plays a crucial role in this passage from materials to sensation depends on accidental action of the hand caused by the expression of hysteria, the process of this passage cannot belong to a painter's consciousness entirely. Thus, the plane of painting that has passed into sensation is not returned to a material surface or a painter's conceptual idea, but in itself becomes the ontological field containing the logic of sensation.

After finding out that the plane of painting can be the ontological field in itself, I note the cases that painting produces the spatial flatness in the process of embodying sensation. And I attach a new meaning to the flatness of painting on the basis that this spatial flatness corresponds to the horizontal, non-organic and dynamic aspects of the plane of immanence. For Deleuze, the diagram is guided by forces of the hand freed from subjection to the eye, and consequently functions to dismantle three-dimensional pictorial space of representational painting. In the Deleuze's point of view, it is to acknowledge that when pictorial space is organically organized into the foreground and the background a narrative and representational bond is produced among the things distinguished by the depth of

pictorial space. Also, it is to assume that there is an encounter between the bodies with the ontological gap rather than a non-intermediate encounter between them. This three-dimensional pictorial space is the embodiment of 'the striated space' associated with 'the eye', the visual field based on the rational consciousness of a subject. But when the diagram guided by forces of hands freed from the eyes is introduced and worked in the process of visualizing the action of forces, three-dimensional pictorial space cannot be constructed. Thus, 'the smooth space' associated with 'the hand', the accidental and free action of the hand, can be embodied. If the striated space corresponds to the plane of transcendence forming the subject, the smooth space corresponds to the plane of immanence occupied by the 'heccéité'.

In this respect, I assess that the diagram provides a decisive opportunity to embody the smooth space composed of flow of forces. Modern painters actuate the diagram to cut off the circuitry of representation and capture forces, therefore they can embody the smooth space allowing a viewer to get closer to the ontological field itself where sensation is generated. The smooth space filled solely with the flow of forces is a space where everything can be connected to each other in all directions without any limit, contour, and center. In painting, the smooth space does not give the ontological distance or gap among a painter, a painting, and a viewer, as opposed to the striated space putting some distance among them by perspective.

Therefore, if there is sensation as an ontological event that occurs in the horizontal and dynamic ontological field, I understand that the flatness of painting has emerged from the process of hysterical work that cannot be fully grasped by the active consciousness of the painter who has experienced sensation. The

plane of painting which has an ontological implication cannot be laid as the medium specificity of painting like in Greenberg's theory, but can be understood as an effect that appears in the process of a painter capturing forces and embodying sensation. However, even if modern painters can embody a smooth space through the diagram guided by unfamiliar but powerful forces of the hand, not everyone succeeds. This is because this issue is closely related to how the diagram is handled and, consequently, how successfully sensation is embodied. This new perspective gives a chance to reconsider the modern paintings Greenberg considered to be flat and reassess the paintings he denigrated as going against the nature of the medium.

The abstract painting represented by Mondrian's works is flat from the Greenberg's point of view, but according to the flatness discourse reconstructed in this thesis, it is not really flat because the abstract painting eventually contributes to the striated space and thus cannot lead a viewer to the plane of immanence. The abstract expressionist painting represented by Pollock's works embodies the smooth space and exposes the horizontal and dynamic aspects of the ontological field, but it is not sufficient in itself. Because, from Deleuze's point of view, the smooth space can survive only when it constantly interacts with the striated space.

The Colorist painters represented by Cézanne, Bacon derive the Figure through the modulation of colors, but construct spatial flatness by allowing the Figure to be placed on the same plane with other elements in a painting. They not only produce the smooth space, but also do not miss its relationship with the striated space. This is because the Figure derived from the modulation of colors acts as the minimal strata that lead a viewer's organism to come down to the level of non-organic body but do not make it completely

disappear. This pictorial space allows a viewer to discover a new function of the eye, namely a 'haptic' function, beyond an optical function, and thereby makes him directed toward the primitive state where the various sensory levels of vision, touch, etc. coexist and are violently traversed by forces. Thus, the flatness of painting does not dictate the material flatness of the medium, but manifests the horizontal and dynamic aspects of the real world visually.

**keywords : painting, flatness, Greenberg, Deleuze, plane of
immanence, smooth space**

Student Number : 2017-25356